đỗ quý toàn

TÌM THƠ TRONG TIẾNG NÓI



Thanh văn

TÌM THƠ TRONG TIẾNG NÓI

ĐỖ QUÝ TOÀN

TÌM THƠ TRONG TIẾNG NÓI

Tiệp ký



THANH VĂN

TÌM THƠ TRONG TIẾNG NÓI

Tiệp ký của Đỗ Quý Toàn

Thanh Văn xuất bản – California – USA
1992

Thi chi nan ngôn dã .

CAO BÁ QUÁT

Đỗ Quý Toàn đã xuất bản các tập thơ **Nàng** (1965), **Đêm Việt Nam** (1966), **Cỏ và Tuyết** (1988). Ông khởi sự viết các bài tiệp ký (ghi chép nhanh trong lúc rảnh, không có mục đích khảo cứu theo lối giáo khoa) về thơ từ năm 1984, đăng trên các tạp chí **Văn Học, Văn, Làng Văn, Thế Kỷ 21, Thời Tập, Văn Lang, Việt Luận, Ngày Nay, Bách Việt, Nắng Mới** v.v. Năm 1991 ông đã viết lại hoàn toàn một số các bài trên để in trong cuốn sách này. Một số bài khác còn để lại và sẽ được biên tập để in trong cuốn sách thứ hai của ông về thơ: **Thơ mọc trong ta như cỏ cây trên mặt đất**. An Tiêm sắp xuất bản: **Thơ ở Làng Cây Phong**, tuyển tập thơ.

. **Thanh Văn**

MỤC LỤC

Nói chuyện thơ

Năm 1851, Cao Bá Quát đang thu xếp hành trang rời bỏ xứ Thần Kinh để trở về Sơn Tây nhận chức giáo thụ, Tùng Thiện Vương gởi ông tập thơ, nhờ viết tựa. Cao Chu Thần viết: "Phù, thi chi, nan ngôn dã" - ôi, cái chuyện thơ, nói thật là khó vậy.

Thi sĩ họ Cao không phải là người nổi tiếng về đức khiêm tốn, nhất là trong lãnh vực thơ phú. Nếu ông thú nhận chuyện thơ khó nói, chắc là khó thật, chứ không phải ông chỉ nhún nhường giữ lễ với một người bạn bút mực - và một hoàng thân. Chuyện thơ quả là khó nói thật. Tự nói cho mình nghe đã khó chứ đừng kể nói cho người khác nghe. Kẻ hậu sinh không phải không biết vâng lời dậy của người xưa, mà vẫn cứ viết về thơ như thế này. Chẳng qua là Thơ, cũng như sự sống, như hạnh phúc, mãi mãi cứ là một nỗi ám ảnh

không thể nào quên nguôi, đeo đẳng mãi không rời.

Mỗi lần cầm đến một cuốn sách khảo luận thi ca, tôi đều khấp khởi hy vọng được vén một tấm màn bí mật giúp mình hiểu thơ hơn một chút. Có nhiều tác giả viết về thơ một cách quả quyết, làm cho người đọc cũng an tâm. Có ông đặt tên sách của mình là "Âm và Nghĩa", rồi biện giải về thơ một cách rất có trật tự, rất đầy đủ, giới thiệu các yếu tố âm và nghĩa tạo ra thơ như thế nào. Có bà trình bầy một cách phân minh ngay từ chương đầu, ba yếu tố căn bản của thơ là cơ cấu, nghĩa lý, và âm điệu. Với ba cái trụ đó, bà dựng lên một hệ thống giúp chúng ta hiểu rõ thơ hơn. Tôi rất khâm phục các tác giả viết về thơ, dõng dạc khẳng định là: "thời kỳ đó chỉ có một người này đáng gọi là thi sĩ" hay "thơ của ông ta chỉ có bài này là hay". Nghe thấy an tâm như khi nghe một nhà giảng đạo (hoặc một bác sĩ về tâm thần) nói với cả ngàn người: "Mời quý vị nghỉ giải lao mười lăm phút; sau giờ giải lao tôi sẽ nói cho quí vị nghe làm cách nào để từ hôm nay trở đi quí vị có thể *sống một cách hạnh phúc*!" Nghe sướng tai thật!

Sau khi Cao Bá Quát viết bài hậu tự cho Tùng Thiện Vương đúng 140 năm, tôi coi một cuốn phim dựa trên tiểu thuyết "Hội thi sĩ đã tan". Một thầy giáo dạy Văn (tiếng Anh) yêu cầu học trò đọc bài tựa cuốn sách giáo khoa về thơ trong buổi khai giảng niên học mới. Học trò đọc: "Thơ gồm có hai yếu tố, một là..., hai là...Chúng ta có thể dùng một đồ biểu để tóm tắt, trục hoành độ là yếu tố thứ nhất, trục tung độ cho yếu tố thứ hai. Trên đồ thị đó, Shakespeare có thể đặt ở vị trí điểm S, Milton ở điểm M v.v..." Sau khi học trò ngây ngất với cách trình bày sáng sủa và hấp dẫn của một cuốn sách rất mô phạm, thầy giáo mới bảo: "Viết như cứt!" Và ông yêu cầu tất cả lớp xé trang sách giáo khoa đó đi. Xé! Xé! Đứa nào còn ngập ngừng thì ông thầy đến xé giúp. Ôi!

bàn đến chuyện thơ thật là khó nói vậy!

Nói ra là bị kẹt
Khô ng nó i cũ ng khô ng xong

(Thiền sư Chân Nguyên, Nhất Hạnh dịch)

Thơ cũng giống như hạnh phúc, nói khó lắm, nhưng không nói thì trong lòng nó vẫn tấm tức làm sao ấy. Người đã làm thơ và đọc thơ mà lại bị cái trí tò mò tư lự nó ám, thế nào cũng ôm mối thắc mắc đó hoài. Thơ là cái gì nhỉ? Đặt câu hỏi đó rồi, đã thấy sai ngay. Nếu chưa biết nó là cái gì thì tại sao biết cái này hay cái kia là thơ để hỏi thơ là cái gì? Hay là hỏi cách khác: Cái gì là thơ nhỉ? cái gì gây ra thứ rung động mà chúng ta, mỗi người cảm thấy khi nghe một thứ để ta gọi nó là bài thơ?

Bờ A Ba Huyền Bà

Chắc tôi sẽ không bị mối thắc mắc đó ám ảnh nếu tôi không sinh ra làm người Việt Nam, ở một làng quê chỉ cách Hà Nội ba mươi cây số. Năm tôi bảy, tám tuổi, thầy giáo ra đề luận "Tả một chiếc ô tô". Đến ngày nộp bài, tôi không có gì để nộp cả. Chú giáo Đĩnh, là thầy giáo nhưng cũng là em họ tôi, hỏi: "Tại sao anh không làm bài?" "Thưa chú, tôi chưa bao giờ trông thấy một cái ô tô cả!"

Đứa bé bảy tám tuổi chưa bao giờ được thấy một chiếc xe hơi, nhưng lại phải nghe thơ rất nhiều, nghe rồi thuộc lúc nào không biết. Bắt đầu là lời mẹ ru. "Con cò lặn lội bờ sông - Gánh gạo đưa chồng tiếng khóc nỉ non". Rồi đến tiếng bố ngâm thơ: "Túy ngoạ sa trường quân mạc tiếu - Cổ lai chinh chiến kỷ nhân hồi". Không có sách hình để tô màu, không có truyện bằng tranh, phim hoạt họa. Tiếp xúc đầu tiên của đứa

trẻ với nghệ thuật, những rung động đầu tiên về cái đẹp là rung động ngôn ngữ. Nghe người ta đối đáp trong các đêm trăng hát trống quân. Chia xẻ nỗi sung sướng khi họ cất lên những câu cò lả lục bát thần tình. Tôi sinh ra khi thầy tôi đã lớn tuổi, lúc tôi tập nói thì cụ đã gần 70. Hoạt động chiếm nhiều thời giờ nhất trong ngày của cụ là ngồi rung đùi ngâm thơ. Nghe những lời ngâm nga: "Bác chẳng ở dẫu van chẳng ở - Tôi tuy thương lấy nhớ làm thương" lòng rất ngậm ngùi, dù chưa hiểu ý nghĩa. Thuộc lòng câu: "Hoàng hà viễn thướng bạch vân gian - Nhất phiến cô thành vạn nhận san" chỉ thấy vẻ đẹp mù mờ hiện lên dần dần, mỗi ngày mây, núi và sông lại rõ nét ra một chút. "Cái bống là cái bống bang - Mẹ bống yêu bống bống càng làm thơ". Nghe ngọt ngào êm dịu, nhưng cái bống là gì, càng làm thơ nghĩa là gì thì lúc đó không thấy cần phải hỏi. Mà ngay đến bây giờ, già tuổi đầu rồi, nếu hỏi tại sao Nguyễn Khuyến lại bảo: "dẫu van chẳng ở", "lấy nhớ làm thương" nghĩa là gì; hỏi cái "bống bang" có nghĩa thế nào, chắc tôi cũng vẫn ngập ngừng không dám trả lời dứt khoát.

Hồi nhỏ ở nhà quê chúng tôi đi học phải đọc thuộc lòng nhiều lắm. Ở nhà từ sách Tam Tự Kinh đến sách Gia Huấn của Trình Minh Đạo, đâu cũng là vần, là nhịp. Khi đi học ở trường thì từ văn vần (Xuân đi học coi người hớn hở, gặp cậu Thu đi ở giữa đường) cho đến văn xuôi (Ai bảo chăn trâu là khổ? Không, chăn trâu sướng lắm chứ) bài nào cũng học thuộc lòng. Không những mỗi cậu bé phải đọc thuộc, mà cả lớp phải cùng đọc một lúc, theo nhịp gõ thước kẻ của thầy giáo. Đi qua một ngôi trường tiểu học thế nào chúng ta cũng nghe thấy tiếng đọc bài tập thể, ê a, ngân nga, du dương như tụng kinh. Vần, điệu, nhịp thấm vào tim óc. Thử nhớ lại cả một lớp năm bảy chục đứa bé đọc nhịp nhàng theo tiếng gõ lên bảng: "A huyền À, Bờ a ba huyền bà".

Nghe bài hợp ca đó lòng cũng rung động rộn ràng không kém gì khi nghe ban đồng ca cất tiếng "Freude! Freude!" Nói thật chứ không phải nói ngoa đâu. Ai không sống qua kinh nghiệm đó thì không thể nào hiểu được điều tôi vừa nói. Mà nếu không phải là người Việt Nam thì cũng không thể chia xẻ được. Người Việt bây giờ dậy trẻ em tiếng Việt ít khi cho các em học thuộc lòng các bài thơ; lại càng ít khi có cô giáo nào gõ thước kẻ lên bảng cho các em đồng ca các bài có vần điệu. Thật đáng tiếc. Không tập nói, tập nghe các âm thanh réo rắt đó thì không thể hiểu được mỗi lớp học đánh vần ngày xưa là một ban hợp tấu "Bài Ca Tụng Hạnh Phúc". Nói, đọc, ngân nga, lên xuống giọng, tiếng Việt Nam sẵn sàng biến thành những bài ngợi ca niềm vui thần thánh như bài thơ Shiller.

Bây giờ quí vị sẽ hỏi rằng tại sao bắt đầu nói chuyện thơ tôi lại kể chuyện học vần quốc ngữ lớp đồng ấu. Quả thật, chỉ vì "nói chuyện thơ, thật khó". Sư tổ Cao Chu Thần đã dạy như vậy. Ước gì tôi có lòng tự tin như các học giả, nói như thánh phán. Thánh Thán, suốt một đời bình luận thơ văn, đã giảng 600 bài thơ Đường, bị xử tử trước họ Cao gần hai trăm năm, trước khi chết cũng không nói chuyện văn chương hay chính trị, chỉ dặn vợ con một điều tâm đắc trong đời, là "dưa muối ăn với đậu vàng thì có vị như là hồ đào, nếu phép này được truyền lại thì ta chết cũng không ân hận". (Theo Trần Trọng San). Thành ra chúng ta cũng không biết nếu nói về thơ, thơ nói chung, thì Kim Thánh Thán sẽ dạy thế nào. Một vị sư tổ khác, Paul Valery thì bảo "nói là đi, làm thơ là khiêu vũ".Có người vin vào đó để giải nghĩa rằng thơ là lời nói có nhịp điệu. Có thi sĩ bảo cái gì không thể dịch sang tiếng nước khác được thì đó là thơ (Frost). Có người bảo khi viết thể này rồi đổi sang thể khác không được, thì đó mới là thơ hay (Lê quý Đôn). Lại có

người triệt để hơn, nói thơ hay là khi nào "dịch" sang cùng một thứ tiếng mà không được (Coleridge). Bùi Giáng nói thẳng: "Thơ là gì? Không biết". Nguyễn Tuân nhận xét "Định nghĩa về chất thơ... cũng khó như định nghĩa cho chất uy-mua - humour" Mà humour (u mặc) thì Lâm Ngữ Đường thấy nó cũng giống như là gãi lưng. Mình không biết đích xác ngứa ở chỗ nào, gãi nhè nhẹ chỗ nào cũng thú thú, gãi tới đâu sướng tới đó. Hoàng Đức Lương lại ví thơ như nem gỏi, ăn vào sướng miệng.

Đã bảo nói chuyện thơ là khó. Đã nói rồi là sẽ lan man nói đến chuyện nhẩy, chuyện cười, chuyện ăn, chuyện gãi ngứa, bao nhiêu thứ lạc thú khác của đời sống. Rất ít khi có một người sành làm thơ và sành đọc thơ dám quả quyết: "Thơ là..." Chỉ các học giả và các nhà viết sách giáo khoa, vì lý do nghề nghiệp mới phải thuyết giảng một định nghĩa của thơ, hay của "chất thơ". Eliot viết về các thi sĩ, về các bài thơ, về nhạc trong thơ, về vai trò xã hội của thơ, nhưng cũng rụt rè khi phải nói về thơ như một thực thể riêng. Ezra Pound rất là "thánh phán", thay vì viết về thơ thì ông viết về chữ Hán, về Thiên Đường, về Vortex, tất cả các thứ đó sẽ giúp chúng ta biết thêm về thơ, từng chút một. Thơ, hóa ra như con voi, mỗi lần sờ thấy một chỗ, thật khó tường thuật lại cho đầy đủ.

Chuyện thơ cũng như chuyện hạnh phúc. Biết là nên sống hơn là bàn về mấy chuyện đó, nhưng rồi vẫn thắc mắc, cứ bàn. Mỗi lời bàn không giúp cho người nghe hiểu rõ về thơ, hay về hạnh phúc, nhưng sẽ biết thêm về người bàn. Như chuyện họ đã sống thế nào, làm thơ, đọc thơ thế nào. Người bàn chuyện phải thú nhận nói chuyện thơ là nói chuyện mình. Vì vậy hãy nói kinh nghiệm mình tiếp cận với thơ tự đầu đến giờ ra sao. Các cố gắng tổng quát hóa, trừu tượng hoá thành qui cách thật đáng khen ngợi, nhưng cũng

không đáng tin cậy là bao nhiêu. Nếu chia xẻ được vài ý tưởng với ai chẳng qua chỉ là vì người ta đã sống qua kinh nghiệm đó rồi.

Vậy xin bắt đầu câu chuyện về thơ như thế này:

Làm thơ phở

Chị Hoa mới mở một quán phở.

Chị đặt tên là Chiêu Hiền Quán. Nói cái tên, để quý bạn thấy chị Hoa đã đọc biết bao tiểu thuyết, nhất là tiểu thuyết võ hiệp, lịch sử v.v... Chị Hoa biết tôi hồi xưa hay làm thơ, cho nên khi tôi đến thăm ngày khai trương, chị bảo: "Này ông thi sĩ, đừng có tặng chậu cây kiểng, ông phải cho tôi một bài thơ để treo cho nó văn nghệ!" Mới đầu tôi tưởng chị nói đùa cho vui, không ngờ về sau mỗi lần tôi đến ăn phở chị lại nhắc: "Thơ đâu? Tôi còn để trống một góc tường để treo thơ ông đây này!" Hoặc năn nỉ: "Viết cho một bài đi mà, một bài ngắn ngắn ông viết một lúc thì xong chứ gì?"

Chắc chị Hoa cũng nghĩ tôi có khả năng sản xuất thơ nhanh để phục vụ tốt mức sản xuất phở của chị. Khi hiểu rõ chị cố tình yêu thơ thật, và không muốn phụ một tâm hồn văn nghệ, tôi đành cầm bút viết - đổi lấy một tô phở, một ly cà phê - Tôi nghĩ đến những quán ăn có treo thơ của người Trung Hoa ở khắp thế giới với những câu như "Cao Bằng Mãn Tọa" (trích từ bài phú Đằng Vương Tôn Các rất nổi tiếng của Vương Bột, đời nhà Đường). Ở một quán ăn nhỏ và rất xập xụi ở Montréal, ngay sau lưng cô gái ngồi thu tiền cũng có một bài thơ đề trên bức tranh Bách Điểu Triều Phụng, mở đầu bằng câu: "nhàn lai vô sự đáo Phượng Thành" - Phượng Thành (đọc Phùng Sinh) là tên quán - chắc là con cháu Bàng Thống đặt tên đây.

Lấy ý của vị thi sĩ tiền bối vô danh ở quán Phượng Thành, tôi viết:

Vui chân tới quán Chiêu Hiền

Ít nhất, tôi tự nhủ, vui chân có vẻ đỡ uể oải hơn là "nhàn lai vô sự".

Phở ngon lại có chuối chiên đậm đà.

Tôi đã định ký tên, đem treo, rồi ra xin tô phở; chị Hoa lại chê là ngắn quá, hai câu chỉ đáng bánh phở và nước, không có thịt hành, chanh, giá sống...Tôi phải viết tiếp hai câu nữa:

Tình quê phảng phất hương trà
Ngước lên, rạng rỡ mặt Hoa mỉm cười.

Vì chị Hoa không cho phép ai xúc phạm đến đức khiêm tốn của chị, nên ấn bản chót của bài thơ này được chị sửa lại là:

"Ngước lên lại thấy nụ hoa mỉm cười".

Tôi chắc bạn đọc đã biết tôi kể câu chuyện trên để làm gì. Tôi muốn hỏi: Những câu thơ phở đó có phải là thơ không? Tôi nghĩ là không. Nhưng nếu có một người nào viết bốn câu tương tự đưa tôi coi và hỏi: "Ông coi thơ tôi làm có được không?", tôi sẽ không nhăn mặt hỏi lại: "Cái này mà gọi là thơ à?". Trái lại, nếu người viết thiết tha muốn tôi phát biểu cảm tưởng, tôi sẽ nói: "Được lắm, viết trên sáu, dưới tám, đúng là thơ lục bát. Vần rất chỉnh". Bởi vì, đó quả là thơ lục bát, viết đúng vần, và người viết chỉ ước mong viết đúng vần. Đối với người viết ra, mấy câu họ viết với tất cả tâm thành, phải là thơ. Hãy tưởng tượng một ngày nào khi chị Hoa ngồi đọc bốn câu thơ phở kể trên, có khi chị cũng cảm động. Biết đâu chị chẳng hồi tưởng lại cả quãng đời con gái, bao nhiêu chàng trai đã qua cửa cũng: "Ngước lên rạng rỡ mặt Hoa mỉm cười". Và đối với chị, mấy câu thơ phở lúc đó nhất định là thơ. Nó mang lại cho chị những rung động

"phiêu phiêu", như Nhất Linh tả những rung động của cô Mùi khi đọc thư của anh Siêu.

Vậy đây là một điều tôi muốn tạm đề nghị với người đọc: thơ là những câu nói làm cho chúng ta rung động, nghĩa là chúng ta thấy nổi lên những tình tự mà nếu bỏ lời nói đi, chỉ còn giữ ý tưởng trong đó, tình tự không nổi lên mạnh mẽ như vậy.

Câu này không phải là một định nghĩa thơ. Tôi không định nghĩa, chỉ có ý tìm một số đặc tính của thơ. Mỗi đặc tính mô tả bằng một câu. Giống như ta muốn gọt một khúc gỗ để làm thành một pho tượng. Mỗi câu là một nét cắt của con dao. Câu sau sẽ cắt một đường mới, sửa lại nét cắt trước đó. Nói về một pho tượng do mình làm, một điêu khắc gia bảo: Tôi chỉ lượm một cục gỗ rồi cắt bỏ những chỗ thừa, đâu có tài gì đâu. Nhưng trước khi nhà điêu khắc cắt, ta chưa biết hết được những chỗ nào là chỗ thừa. Sau mỗi nhát dao ta lại ngó coi còn chỗ nào thừa không, rồi đưa nhát dao khác. Tôi đề nghị làm việc theo phương pháp đó, để dần dần có một ý niệm chung trả lời câu hỏi về thơ.

Mở những cửa sổ

Thử đọc câu thơ của Thái Tú Hạp:

Trong vườn em tháng Giêng vừa nẩy lộc
Con chim nào vừa hót dễ thương

Bây giờ thử quên những lời thi sĩ viết, thử giữ lại mấy ý chính. Có chuyện cây mới nở lộc trong vườn, có cô gái, có tiếng chim hót, người nghe thích tiếng chim lắm.

Lại đọc câu thơ của Nguyễn Du:

Yên giao nhất vọng giai trần thổ
Thu nhật, thu phong mãn quan lộ.

Và diễn ý như thế này: Nhìn về nước Yên một cái, thấy

đất với bụi mà thôi. Trên xa lộ nắng thu và gió thu nhiều lắm, đầy cả ra.

Nếu chỉ giữ những ý tưởng trừu tượng đó, bỏ những lời và cách xếp đặt lời của thi sĩ, chúng ta sẽ không thấy những rung động như cũ. Nói vậy chưa đủ. Bạn thử kiếm một người chưa bao giờ đọc mấy câu thơ trên, nói cho họ nghe mấy ý tưởng trong câu thơ, và hỏi họ có rung động không. Chắc là không. Nhưng khi tôi đọc những câu thơ, tôi xúc động "phiêu phiêu" giống như vừa chợt thấy mình.

Sáng nay ra phố mua gương
Về soi bản mặt dễ thương của mình

(Nguyễn Đức Sơn)

Phải chăng thơ có phải là thơ hay không là điều hoàn toàn chủ quan? Vì rung động của chúng ta là chuyện chủ quan. Nó không chỉ tùy thuộc bổn thân mỗi người, nó còn tùy thuộc ở hoàn cảnh sống, kinh nghiệm quá khứ, giờ phút lúc chúng ta đọc thơ, tiếng nói ta thường nói hàng ngày v.v... Bạn thử dịch mấy câu thơ sau đây ra ngoại ngữ:

Hôm qua anh đến chơi nhà
Thấy mẹ nằm võng, thấy cha nằm giường
Thấy em nằm đất, anh thương...

(Ca dao)

Nghe thật là dễ thương. Nhưng một người ngoại quốc sẽ thấy đó là mấy câu thơ tả cảnh nghèo, không phải thơ tình. Hai tiếng "anh, em", tiếng gọi "cha, mẹ" quá thân mật, người ngoại quốc nghe không thấy mùi mẫn như mình nghe chàng nói với nàng. Có thể dùng mấy câu thơ đó để kêu gọi phát triển kinh tế, không phải để tỏ tình. Không cứ người ngoại quốc. Một thanh niên người Việt, nói tiếng Việt thông thạo, nhưng ở ngoại quốc từ nhỏ, cũng có thể nghĩ như vậy. Nhiều người cho đó là vè, không phải là thơ. Như có nhiều người cho rằng *Lỡ Bước Sang Ngang* của Nguyễn Bính chỉ là

vè. Vậy biên giới ở đâu gọi là vè, bắt đầu từ đâu gọi là thơ, là chuyện chủ quan thật.

Nói như trên e rằng sẽ đưa chúng ta đến ngõ cụt. Nếu tất cả câu chuyện là chuyện chủ quan thì đâu còn gì để nói nữa. Mà cũng vẫn chưa trả lời câu hỏi tại sao có những bài mà hầu như ai ai cũng nhận là thơ, là thơ hay, là tuyệt tác.

Để tránh ngõ cụt trên, chúng ta hãy cùng đồng ý với nhau rằng trong cộng nghiệp của loài người chia sẻ rất nhiều tình tự và có rất nhiều phản ứng chủ quan giống nhau. Chung cho những đơn vị cá biệt có những nét đại đồng, nó khiến chúng ta cùng rung động trong một số trường hợp. Và rất có thể, cùng rung động theo một cách như nhau.

Đọc hai câu:

Kiều Thu, hề, Tố em ơi
Ta dong lửa đốt tơi bời Mái Tây.

(theo Vũ Hoàng Chương)

Tôi rất lấy làm khích động, và nhiều người Việt Nam cũng cảm thấy như vậy. Những người Việt không biết hai chữ Mái Tây nghĩa là gì, không cảm thấy chữ "dong" gây ấn tượng nào, hoặc không quen âu yếm gọi hai tiếng "em ơi" v.v... sẽ không bị khích động mạnh mẽ như tôi. Một người ngoại quốc, hiểu hai câu thơ trên qua bản dịch, có thể chỉ thấy một phần rất nhỏ của câu thơ: thi sĩ mất người yêu, giận quá, muốn đốt nhà. Riêng một phần nhỏ nhỏ đó cũng có thể làm nhiều người xúc động, vì nó tả nỗi đam mê mãnh liệt của tình yêu, của cảnh tiếc người yêu. Nghĩa là nếu cho cả loài người đọc hai câu thơ đó, cả loài người vẫn cùng chia xẻ một số rung động chung. Cho người Việt, những rung động chung sẽ mạnh hơn nhiều, vì chúng ta chia xẻ những ấn tượng mà các tiếng "em ơi", "dong lửa đốt" v.v... gợi lên trong lòng ta. Thu hẹp hơn nữa vào một nhóm độc giả hiểu cả các điển cố sau hai câu thơ, nỗi sảng khoái càng lớn.

Thí dụ trên giúp tôi nói lại rằng tuy rung động chủ quan là tiêu chuẩn để ta nhận ra thơ, cái chủ quan của chúng ta có nhiều điểm tương đồng. Giống như mỗi người là một căn nhà, nhưng khi nắng xuân tràn về tất cả đều muốn mở cửa sổ hứng nắng. Một bài thơ hơn những bài thơ khác vì đã khiến rất nhiều cửa sổ mở ra. Nhưng ít nhất, mỗi bài thơ đều có thể mở cửa tâm hồn người viết, ngay cả khi đối với người khác nó chỉ là vè.

Khi đồng ý như vậy thì ta dễ nói rằng dân Việt Nam là một dân tộc thi sĩ. Hình như ai cũng làm thơ, ở đâu cũng thấy thơ. Mở một tập báo của sinh viên, mở một "lá thư" của hội bô lão, lúc nào cũng thấy thơ. Khi còn ở Việt Nam, chúng ta thấy bao nhiêu là khẩu hiệu chính trị, bài quảng cáo thương mại viết như thơ:

Tóc mai sợi ngắn sợi dài
Lan Sơn em gộ i thương hoà i ngà n nă m

(thuốc gội đầu)

Dù già cả dù ấu nhi
Sương hàn nắng gió bất kỳ biết đâu
Sinh ra cảm sốt nhức đầu

....

(thuốc cảm - theo Số Đỏ)

Tay cầm lá phiếu tự do
Phân vân không biết bàu cho người nào
Bà u cho, bà u cho ngườ i nà o?

(bàu cử)

Người Việt Nam chọc ghẹo nhau bằng thơ:

Ba đồng một chục đàn ông
Chị bỏ vào lồng chị xách đi chơi

Bêu riếu nhau bằng thơ:

Chồng chung vợ chạ kìa cô Bố
Độ u lạ y quan xin nọ chú Hà n

(Tú Xương)

Nếu chúng ta khó tính bảo rằng mấy vần thơ học trò, mấy bài thơ các bô lão mừng nhau con lấy vợ, cháu thi đậu, v.v... không phải là thơ, tức là chúng ta phủ nhận luôn cả một đặc tính của người Việt, một dân tộc thi sĩ. Một lần tôi ở trọ mấy ngày tại San Bonifacio, một làng nhỏ ở miền Bắc nước Ý. Sau vài ngày, tôi nhận ra một điều rất hay. Là ở đâu cũng thấy người ta treo những bức tranh nguyên bản, vẽ bằng sơn, màu nước, hay phấn tiên, tất cả là nguyên bản, không phải tranh in lại. Ở một khách sạn nhỏ xíu mà sáng chúa nhựt gia đình ông bà chủ (ba thế hệ) trao chìa khóa cho tôi để đi picnic. Ở một quán cà phê trong ga xe lửa. Nơi nào cũng treo tranh sơn dầu nguyên bản. Không phải thứ tranh in lại để treo phòng khách mà tôi thấy nhan nhản ở Bắc Mỹ. Một buổi sáng ngồi uống cà phê trong phòng đợi nhỏ ở khách sạn đó, một ông cũng là dân làng, biết tiếng Anh lõm bõm, chỉ vào bức tranh trên tường nói: Tôi vẽ đó. Và ông họa sĩ làng mời tôi về nhà coi xưởng vẽ. Ông hy vọng có ngày sẽ bày tranh triển lãm trên tỉnh. Sau, tôi quan sát những nơi khác ở miền Bắc Ý, tôi thấy ở đâu họ cũng treo tranh thật. Chắc đó phải là cả một truyền thống của một dân tộc. Cũng như khi tới Salzburg vào mùa nhạc thì đi đâu cũng nghe thấy hòa nhạc. Ở Việt Nam đi đâu cũng thấy thơ. Đó là một đặc tính, một truyền thống của dân tộc ta. Cho nên tôi vui vẻ nghe một vị đọc mấy câu vè mình viết với đầy vẻ say sưa. Đối với người đọc, đó chính là thơ thật, thơ hay nữa là khác.

Không phải nhạc sĩ nào ở Salzburg cũng là một Mozart. Không phải họa sĩ nào ở Ý cũng là một Boticelli. Nhưng tất cả đều làm giàu cho cuộc sống văn hóa của dân tộc họ.

Không phải ai viết lục bát cũng hay như Nguyễn Du. Nếu cả nước ai cũng làm thơ lục bát hay cỡ Nguyễn Du thì chắc nước mình sẽ điên hết. Nhưng nếu ai cũng *muốn* làm hay như Nguyễn Du thì dân mình sẽ rất đáng yêu, rất dễ

thương. Thử ngẫm mà coi. Mình không bằng lòng với lối nói tầm thường, nhạt nhẽo. Mình muốn đánh dấu mỗi cảm xúc, nhấn mạnh mỗi ý tưởng bằng những lời nói đẹp. Mình muốn tự mình tạo ra những lời nói đẹp đẽ. Chẳng dễ thương lắm sao?

Bây giờ thử suy nghĩ coi làm thế nào mà câu nói của mình, vốn tự nhiên đã réo rắt, du dương, có khi lại còn trở nên lộng lẫy, huyễn hoặc, trở thành tiếng nói thơ.

Tiếng nói thành thơ

Thử nói một tiếng: yêu

Khi suy nghĩ về thơ chúng ta không thể không nghĩ về tiếng nói. Vì thơ lấy tiếng nói làm chất liệu; cũng như hội họa dùng đường nét, mầu sắc, nhạc dùng âm thanh.

Hãy cứ cho rằng loài người là sinh vật duy nhất biết dùng tiếng nói - nếu ta định nghĩa tiếng nói là hệ thống ký hiệu đầy đủ đến mức của con người thì lời khẳng định trên đúng. Các sinh vật khác cũng có ký hiệu để "nói chuyện" với nhau. Con ong dùng đường bay vòng vo để chỉ cho nhau chỗ có nhiều hoa. Con thú dùng mùi tiết ra từ thân thể và dùng tiếng kêu để đi tìm tình "nhân". Ngay cả loài cây, không biết dùng loại ký hiệu gì, cũng "báo tin" cho nhau khi có côn trùng độc đến quấy phá, khiến các cây lối xóm cùng tiết ra một chất cự độc để tự vệ. Tiếng nói của chúng ta cũng có các

mục tiêu tương tự: thông tin với nhau về thức ăn, về bản năng truyền giống, và để tự vệ. Sau này, còn dùng để ban huấn từ, để "lên lớp", để "viết bản thu hoạch" v.v... nhưng rút cuộc cũng không xa ba mục tiêu trên là bao.

Không ai biết tiếng nói xuất hiện từ đời nào. Nhưng những con người đầu tiên phát minh ra các tiếng đều là thi sĩ cả. Những tiếng như "ăn", "ngủ", những tên gọi "cây", "nước", những tĩnh từ "lớn", "nhỏ" đã được bịa ra để chỉ các sự việc chung quanh. Tiếng nói lúc đầu hẳn rất gần, hẳn dính liền với sự việc cụ thể được chỉ định. Tiếng "núi" đầu tiên chắc để gọi tên một ngọn núi cao lên như âm thanh chúm miệng và dấu sắc, ở ngay trước mặt. Rồi lần lần, người ta mới dùng tiếng "núi" để gọi tất cả những chỗ đất nhô lên giống như ngọn núi quen thuộc ở gần mình, tên là "núi". Rồi đến khi người ta nói "núi của" thì lại chẳng liên quan gì đến địa thế nữa. Tiếng nói càng ngày càng trở nên tổng quát, trừu tượng, xa cách người nói, và vật cụ thể được nói tới.

Thử tưởng tượng một thi sĩ Việt trước đây cả trăm ngàn năm khi ngài mở miệng thốt ra một tiếng "yêu". Thốt lên một tiếng đó cũng giống như làm một bài thơ chỉ có một chữ. Thử tưởng tượng cụ thi sĩ đó cảm thấy phiêu diêu khoái trá như thế nào khi thốt lên "khẩu quyết" kỳ diệu này, với bao cảm xúc rạo rực muốn bung ra mời người khác chia xẻ. Kỳ diệu hơn nữa là cái người khác kia, nghe tiếng "yêu" bèn chia xẻ ngay được những xúc động nôn nao, dào dạt, âu yếm, mê man. Cả hai bên, người nói và người nghe, đã cùng trải qua những giây phút rung động rộn rã, mãnh liệt mà (sau khi tiếng *yêu* được phát minh) chúng ta gọi là *yêu*. Và bây giờ, với tiếng nói mới phát minh, thì riêng động tác phát âm ra một tiếng "yêu" cũng gây thêm cho người nói với người nghe những xúc cảm đê mê. Sau này, ngay cả khi hai người không làm việc đó, chỉ phát âm ra tiếng *yêu* thôi, những cảm

giác và xúc động cũng bùng dậy - mạnh hay yếu tùy theo tình trạng sức khỏe. Rồi cả những người chưa làm công việc đó bao giờ, nghe và hiểu, rồi nói tiếng *"yêu"* cũng thấy lòng rộn ràng, máu chảy mạnh, tim thổn thức. Rồi một sắc dân này nghe tiếng *"yêu"* của một sắc dân khác, thấy hay hay lại bắt chước.

Chắc chắn rằng trong cùng thời kỳ đó (trong vòng trăm ngàn năm?) nhiều thi sĩ nữa cũng bịa ra các tiếng khác để chỉ chung một việc *yêu*. Có vị gọi nó là "ái", có ông kêu lên là "ấy", có cô gọi nó là "á à" v.v... Thời đó người ta không có những hội nghị về điển chế và thống nhất ngôn ngữ, cho nên phải chục ngàn năm dần dần mọi người mới đồng ý rằng cái chuyện "ái", "á à", "ấy" v.v.., gọi chuyện đó là "yêu" là hay hơn cả. Tại sao lại chọn tiếng yêu thay vì tiếng ái, ấy? Chọn tiếng đó vì lúc nói nó mang lại nhiều xúc động bồi hồi tương tự như lúc làm, hơn những tiếng khác, và không lẫn lộn với những sự việc khác.

Khi nhiều người đã đồng ý dùng tiếng *yêu* để chỉ một việc mà ai cũng hiểu (đã nhất trí!) thì tiếng nói đó được dùng để thông tin với nhau. Một cô gái nhút nhát có thể nhìn vào mặt chàng trai, nói "yêu" rồi chạy mất. Một cậu trai mới lớn mặt mũi thẫn thờ, sẽ có người chỉ trỏ và nói nhỏ với nhau "yêu" và ai cũng đồng ý trong đầu cậu cái gì đang xảy ra. Người ta bắt đầu dùng tiếng "yêu" để nói chuyện của người khác. Người ta dần dần nói đến chuyện của những người xa lạ, đến loài người yêu nhau nói chung. Cũng một tiếng *yêu* đó được nói lên mà người nói và người nghe không cần phải cảm thấy xúc động dào dạt như thuở ban đầu nữa. Thế rồi các triết gia bắt đầu phân tích tình yêu nó thế nào, có bao nhiêu loại yêu, bản thể của tình yêu v.v... Các y sĩ dạy người ta "tất cả những cái gì bạn muốn biết về..." Càng ngày cái lời âu yếm rộn ràng càng mất bớt mùi vị. Như một miếng

"kẹo cao su" (chewing gum) đã nhai mấy chục ngàn năm. Tiếng "yêu" không còn đủ gây xúc động nữa. Vì vậy, một nhân vật của Nhật Tiến (tôi không nhớ trong truyện nào) hỏi "Thế đã *gì gì* chưa?". Mỗi thời giới trẻ lại đặt ra các tiếng lóng mới!

Tiếng nói thường ngày - tiếng nói thơ

Cùng một tiếng *"yêu"* chúng ta có thể nói lên hai cách khác nhau. Một là để tường thuật, như "thằng chả yêu con nhỏ, hổng được, nó...". Hai là để tỏ tình:

Nàng yêu chàng có hồn như biển
Đôi mắt thơ chàng như ải vân.

(Phạm Hầu)

Hai loại tiếng nói, hai cách dùng tiếng nói. Điều đó đã được các thi sĩ và các nhà ngữ học phân biệt từ lâu. Paul Valéry gọi loại thứ nhất là *tiếng nói thường ngày*: "Đó là những dụng cụ thiết thực, để giải quyết các vấn đề tức thời. Nói xong rồi thì các lời nói có thể vứt đi, ý nghĩa của lời mới là quan trọng!" Mục đích nói là để truyền ý tưởng - dĩ từ hội ý. Giống như những bảng chỉ đường, khi đã hội được ý rồi thì lời nói không quan trọng nữa.

Loại thứ hai là *tiếng-nói-thơ*, khi mà cái mục đích thông tin thiết thực không phải là mối quan tâm chính. Chính vẻ đẹp của lời nói, cách xếp đặt của các lời, tương quan giao thoa giữa lời nọ với lời kia, cũng quan trọng như những ý trong thông điệp muốn nói. Lời và ý là một, bỏ lời đi thay

bằng lời khác, xếp đặt câu nói khác đi, thì cái thông điệp cũng thay đổi. Cũng Paul Valéry, ông bảo "Cái mà người ta gọi là hình thức, đối với tôi là nội dung". Valéry, trong bài tựa cho cuốn *Essai d'Explication du Cimetière marin* của Gustave Cohen (1933), viết rằng: "Nếu ai hỏi tôi muốn nói gì trong một bài thơ nọ, tôi trả lời tôi không muốn nói gì cả, nhưng muốn làm một cái gì đó, và vì muốn làm nên tôi nói". Như vậy, bài thơ chính là thông điệp. Chính lời nói, cách xếp đặt chúng là điều chủ yếu. Chúng không phải là những phương tiện để truyền một thông điệp nào khác. Nói, hành động nói, là thông điệp. Ý tưởng này làm tôi nhớ một câu chuyện về Beethoven. Ông trình tấu một bản đàn piano xong, có người hỏi: Ông "muốn nói gì" với bản đàn đó? Beethoven trả lời: "Tôi muốn nói như vầy..." và ông ngồi xuống diễn tả lại trên phím đàn. Thơ giống với nhạc, với sân khấu và khác với hội họa, điêu khắc ở chỗ đó. Thơ cũng như nhạc được diễn tả liên tục trong thời gian. Hội họa thuộc về không gian. Một bức tranh vẽ xong là một *vật*. Mỗi bài thơ, mỗi màn kịch là một hành động. Hành động nói, tiếng nói là quan trọng. Nếu đi xa một chút nữa, tiếng nói thơ thuộc phạm vi mà nhà ngữ học gọi là *Lời, Ngôn* (Parole), nó tùy thuộc sáng tạo cá nhân, có tác dụng cả tâm lẫn sinh lý. Saussure phân biệt *Lời* với *Tiếng, Ngữ* (Langue), tiếng tuỳ thuộc quy ước xã hội, không cá tính, và thuần trí. Sự phân biệt đó cho phép ta tìm những quy luật riêng của hai loại tiếng nói: tiếng nói thường, và tiếng nói thơ. Sự phân biệt nào đó cũng có tính cách giả tạo và tạm bợ. Chúng ta thấy tiếng nói gọi là hàng ngày không phải là không có tác động thi vị.

Tiếng-nói-thơ gắn liền với những tình tự, xúc động của người nói, người nghe. Tiếng-nói-thông-tin (thường ngày) được sử dụng như đôi dép cũ, đi xong rồi là quẳng đi. Tiếng

nói thơ là hai bàn chân ta đi, động tác đi, những hệ quả của việc đi trên tâm, thân ta. Tiếng nói thông tin theo lý trí có hệ thống, được xã hội công nhận. Tiếng nói thơ có sức sống, có dẫn dụ khêu gợi, nó sống với người nói, lúc nói. Khi ta nói "đau lắm", đó là ta thông tin. Còn khi nói "ái đau!" tức là ta đang làm thơ!

Không cần biết đến Paul Valéry, người Việt chúng ta vẫn nói: "làm thơ" chứ không ai nói "viết thơ". Phùng Quán đã chạm tới cốt tủy của thơ khi ông tâm sự với núi Tản Viên: "Tôi thì làm thơ bác làm núi".

Trần Dạ Từ tạo ra một động từ khác nữa

Thuở làm thơ yêu em
Trời mưa chưa ướt áo
Hoa cúc vàng chân thềm
Gió may lưng bờ dậu

làm-thơ-yêu-em là một hành động chứ không phải hai hàng động tách biệt - và hành động đó khác với yêu-em-làm-thơ. Ở cái thủa "làm-thơ-yêu-em" đó, làm-thơ, và yêu-em (em một nhân vật cụ thể chứ không phải phụ nữ nói chung) chỉ là một việc, và vì ta làm thơ mà ta yêu một người nào đó "dữ" hơn!

Lời nói và tâm tưởng không thể tách khỏi nhau. Sự phân tách lời và ý là giả tạm. Trần Mộng Tú, trong bài tựa tập thơ của mình, viết: "Tôi làm thơ nghĩa là tôi để tinh túy hồn tôi tuôn ra cùng mực". Rồi bà lại viết: "Tôi dùng ngôn ngữ để cô đọng ngôn ngữ". Vô tình, ta có một phương trình: tinh túy hồn tôi = ngôn ngữ cô đọng. Ezra Pound cũng nghĩ vậy.

Nhìn vào tác dụng của tiếng-nói-thơ, và phân tích gốc của chữ "làm thơ: *dichten*" trong tiếng Đức (từ chữ *condensare* trong latin), thi sĩ Ezra Pound định nghĩa tiếng nói thơ như là nước cốt, là tủy của tiếng nói. Nó là tiếng nói

đã được cô đọng lại. Nhưng tại sao tiếng nói đã được cô đọng lại thành thơ; đó là điều cần phải phân tích cặn kẽ hơn. Tiếng nói hàng ngày nó loãng, nó ở ngoài da, là vì người ta dùng nó chỉ để chuyên chở thôi. Nó giống như loại thực phẩm ta ăn cốt lấy no bụng và bổ dưỡng. Thức ăn không phải là quan trọng. Còn tiếng nói thơ là *haute cuisine*, nghệ thuật nấu ăn: mắm muối, gia vị, chín tới hay là tái tái, bày món ăn cách nào (xin đọc lại Tản Đà bàn về ăn). Hàng ngày ai cũng ăn, cũng nấu nướng, nhưng thi sĩ mới là "chef" của tiếng nói.

Gọi tên

Chúng ta có thể tưởng tượng các cụ đời xưa (100 000 năm trước?) mỗi lần mở miệng phát âm là để gọi ra một cảm xúc, đặt tên một hình ảnh mà các cụ chỉ tay vào; hay để truyền đi một nỗi mừng, một cơn sợ. Ấn độ giáo có phái coi Ngôn Ngữ là thần linh tối thượng: "Eternal Verbum" (Sabdatattva = Tinh Ngôn) từ đó mà vạn vật chuyển hóa. Bắt đầu là Ngôi Lời.

Thi sĩ đời nay tiếp tục công tác gọi tên. Mỗi tiếng cất lên là như muốn phát biểu về một cái gì chưa có tên gọi. Khi Phạm Tiến Duật viết "Đông Trường Sơn nối với Tây Trường Sơn" thì Trường Sơn trở thành một ngọn núi khác. Đến lượt Lê Bi viết về cảnh Bốc Mộ Trường Sơn

Nhưng làm sao tìm hết những mộ hoang
Họ mới thấy Trường Sơn dài vô tận

(Thơ trích)

rặng núi Trường Sơn, từ ngôn ngữ của Lê Bi, lại là một rặng Trường Sơn khác. Phạm Nhuận đã diễn tả một ao ước rất

hồn nhiên của thi sĩ:

Xin đặt tên lại cho từng buổi sáng
Xin đặt tên lại cho từng buổi chiều

(Vọng từ đời)

Tô Thùy Yên đã diễn tả cảnh hoang dã mới lạ ở quần đảo Trường Sa bằng cây cỏ mang tên lạ lẫm

Thảo mộc thời nguyên thủy lạ tên

Đặt tên lại, đó là đi tìm ngôn ngữ mới. Thanh Tâm Tuyền thì viết: "Tôi đi tìm tiếng nói - cho cổ họng của tôi". Tìm tiếng nói để làm gì? Nói là để phát lộ một cảm xúc. Nói là để bắt người chung quanh lưu ý nghe, tạo nên một tương quan xã hội, giữa người với người. Sau cùng mới nói để dẫn tới một ý tưởng. Đại khái đó là ba công dụng của việc nói.

Nhu cầu nói tiếng mới phát từ bên trong mà hiện ra ở cổ họng, như con chim "ngứa cổ hót chơi" (Xuân Diệu). Nhưng cái gì làm cho tiếng nói ta đang dùng đây bỗng dưng có lúc trở thành mới mẻ? Các nhà ngữ học từ đầu thế kỷ này đã vẽ ra một số khái niệm, có thể giúp ta hiểu thêm về hiện tượng sáng tạo trong thơ, văn.

Roman Jakobson nhận thấy khi dùng tiếng nói chúng ta làm hai việc khác nhau: lựa chọn các từ để nói, rồi ghép các lời lại. Việc lựa chọn theo *"qui tắc tương đương"*, việc ghép nối theo *"qui tắc giáp cận"*. Thí dụ, ta chọn một trong các chữ đồng nghĩa (hay phản nghĩa): mặt trời, mặt nhật, vầng dương, vầng ô...(hay: mặt trăng, vầng nguyệt...); các từ này có thể dùng *tương đương* với nhau. Các tiếng đồng nghĩa, phản nghĩa, đồng âm, dị âm được xếp hàng ra cho ta lựa chọn.

Rồi đến việc ghép nối. Thí dụ ta có một số tiếng tương đương khác: mọc, lên, xuất hiện... và ta muốn ghép một trong các tiếng đó với tiếng đã chọn ở trên. Ghép một tiếng dưới này với một tiếng ở trên, ta theo *qui tắc giáp cận*, coi có thể ghép chúng được không. Làm hai việc đó xong ta có thể

phát âm: *"mặt trời mọc"*. Thế là nói.

Jakobson nhận thấy điều đặc biệt trong thơ là hai việc "lựa chọn" và "ghép nối" cùng theo *qui tắc tương đương*. Nghĩa là "vầng ô lên" sẽ được đối chiếu với "vầng thái dương mọc" chẳng hạn, chứ không phải chỉ đối chiếu "vầng ô" với "thái dương" và "lên" với "mọc".

Qui tắc tương đương áp dụng cho cả câu, cả đoạn, nhiều đoạn, chứ không phải từng tiếng một. Thí dụ đoạn thơ này

Mặt trời mọc
Mặt trời mọc
Rưng rưng mùa hoa gạo

(Quách Thoại)

Nếu ta viết thành ra hai câu tương đương:

Mặt trời mọc lên cao
Mùa hoa gạo đỏ rưng rưng

thì không còn là thơ Quách Thoại, và chắc không còn là thơ nữa. Cả chùm câu, ta lựa chọn giữa hai chùm câu đó, theo cách so sánh như thể khi so sánh "mặt trời" với "con gà" vậy. Thử so sánh ba câu của Quách Thoại với bốn câu:

Tháng tư hoa gạo đỏ
Mở cánh ngập đồi xa
Máu hồng tung tóe vỡ
Chân mây thở sáng lòa

(Xuân Diệu)

Cả hai đoạn thơ cùng bắt đầu từ nguồn cảm hứng về hoa gạo, nhưng khác nhau triệt để. Ở ba câu trên có con người mang nỗi đau của vũ trụ trong lòng. Trong ba câu dưới có nụ cười hân hoan và vô tư.

Vậy thi sĩ đi tìm tiếng nói mới không nhất thiết là sáng tạo những từ ngữ mới, mà phần chính là sáng tạo những cách ghép nối mới, tạo nên các vang dội mới, những tình tự

mới, giúp chúng ta sống mới hơn, giàu có phong phú hơn. Shklovsky (*Nghệ Thuật như là Kỹ Thuật*, 1917) nhận xét rằng "thi sĩ quan tâm đến việc xếp đặt các hình ảnh nhiều hơn là tạo ra các hình ảnh mới".

Jakobson đã mở ý kiến của Shklovsky sang phạm vi rộng hơn, một cách có hệ thống hơn. Sự đóng góp của phái ngữ học Hình Thức Luận thuộc Câu Lạc Bộ Ngữ học Maskva (từ 1905) đến CLBNH Praha (những năm 30), và sau này ở Âu, Mỹ, đã giúp chúng ta hiểu hơn các yếu tố nào giúp thơ trở thành thơ.

Jakobson chia loại các tác động của ngôn ngữ giữa người nói và người nghe như sau:

Người nói

1/ Tác động tham chiếu: nói về một cái gì.

2/ Tác động thi vị: tùy theo lời, theo cách nói năng

3/ Tác động tương giao: liên hệ người nói với người nghe

4/ Tác động ngữ hệ: hai bên có chung một hệ các ký hiệu.

Người nghe

Trong lời nói hàng ngày, cả bốn tác động trên đều có mặt. Khi nào tác động thi vị nổi bật lên, các tác động khác trở thành thứ yếu, khi đó tiếng nói trở thành tiếng-nói-thơ. Khi đó chính các lời và cách ghép đặt các lời đóng vai trò chủ yếu. Khi đó tất cả các yếu tố của tiếng nói đều cần thiết để người nghe nhận được toàn thể thông điệp, và chính cái thông điệp toàn thể đó ấn định phải nói lời nào, theo cách xếp đặt nào v.v... Nếu thay đổi một yếu tố (vần, điệu, ngắt

câu...) thì nội dung thông điệp cũng đổi mất, vì thi vị đã thay đổi.

Khi mai hoa không phải là hoa mai

Xin kể một kinh nghiệm riêng về đọc thơ để nói rõ hơn về tác động thi vị của cách ghép các từ và cách ngắt câu trong thơ.

Trên một chuyến xe đò Sài gòn - Bà Rịa tôi đọc lần đầu bài thơ "Thăm chùa Thiền tông" của Nguyễn Du. Hai câu Thực (câu 3 và 4) làm tôi thích thú:

Cổ-tự mai-hoa, hoàng diệp lý
Tiên-triều tăng-lão, bạch vân trung

Tôi hiểu như thế này:

Hoa mai ở ngôi chùa cổ, trong đám lá vàng
Vị sư già triều trước, giữa cõi mây trắng

Tôi rất yêu những hình ảnh này. Thầy Châu Toàn đi cùng xe với tôi, một người rất nghệ sĩ, kể tôi nghe về ngôi chùa ở ngoại vi thành phố Huế đó, nhưng không nói thêm gì về bài thơ. Mấy năm sau, thầy đã mất, tôi với Châu Văn Thọ có dịp ra Huế, tới chùa Thiền tông đảnh lễ ngài hòa thượng Giác Nhiên. Tôi bồi hồi tưởng nhớ thầy Châu Toàn, vào chánh điện tìm cái chuông thời Cảnh Hưng vẫn còn đó *(Cảnh Hưng do quải cựu thời chung)*, nhìn mấy hàng chữ đề niên hiệu, mấy hàng chữ mà thế kỷ trước Nguyễn Du đã nhìn. Thật là cảm động.

Trong vòng hơn mười năm, tôi vẫn nhớ lại bài thơ, nhất là hai câu Thực. Ở Montréal tôi đọc cho Đinh ngọc Mô nghe, cũng khoái trá. Chúng tôi đã thử cố dịch bài thơ đó mà chưa bao giờ hài lòng:

Cổ-tự mai-hoa, hoàng diệp lý

Tiên-triều tăng-lão, bạch vân trung

Thế rồi một bữa Mô cho biết cách tôi hiểu hai câu thơ đó là sai. Hắn đã đọc bài thơ cho một nhà nho nghe. Cụ Đàm đã trên 80 tuổi, Cụ bảo hai câu Thực phải đọc như thế này mới đúng:

Cổ-tự-mai / hoa hoàng diệp lý
Tiên-triều-tăng / lão bạch vân trung

Chỗ ngắt câu là ở sau tiếng thứ ba, và trong hai câu đó, tiếng thứ tư là động từ chứ không phải danh từ. Cho nên phải hiểu như sau:

Cây mai ở ngôi chùa cổ *nở hoa* trong đám lá vàng
Vị sư triều đại trước *già đi* giữa cõi mây trắng

Lúc đó cả một thế giới bị đảo lộn. Chắc sẽ phải thăm chùa Thiên tông lần nữa, đứng đó khấn vái, tạ tội với hương hồn cụ Nguyễn Du. Thế ra con người tài tình đó đã tặng cho tôi một bảo vật, mà tôi chỉ chờn vờn ngắm nghía cái vỏ đựng bên ngoài. Như sờ mó một hòn đá mà không biết bên trong còn có ngọc. Vậy ra *mai hoa* không phải là hoa cây mai, mà cây mai nở hoa. *Tăng lão* không phải ông già đi tu mà là vị sư ngả tuổi già. Thay đổi một chỗ ngắt câu, đổi danh từ thành động từ, cả bài thơ bỗng chuyển hóa! Không gian biến thành thời gian. Tĩnh hóa thành động. Hình ảnh đang đứng yên bỗng rung chuyển. Cái nổi phù du của con người, của triều đại chánh trị càng thêm thấm thía. Một câu thơ bỗng nối dài bao vòng xoay của trái đất quanh mặt trời. Nếu nhìn từ cõi biến đổi, thì mái tóc đang nhuốm bạc kia là lớp lớp biển dâu. Còn như nếu nhìn bằng con mắt bất biến thì hoa mai năm năm vẫn cứ nở trong cõi lá ngả vàng, có khác chi đâu? Không dùng danh từ mà dùng động từ, Nguyễn Du chẳng cần nhiều lời hùng biện như Tô Đông Pha (Tự kỳ

biến giả nhi quán chi...tự kỳ bất biến giả nhi quán chi...)

Thơ của cổ nhân xúc tích và uyên áo, đọc mà không đủ thanh tịnh thì không cảm thấy được bao tình ý, hình ảnh, thật là có tội. Khi đọc "mai hoa" mình đã dùng cái khuôn xáo thông tục hàng ngày để hiểu là hoa mai. Cái thói quen ăn xổi ở thì khi dùng ngôn ngữ đã thành cố tật. Thật có tội.

Thử nói lại: yêu

Bây giờ ta lại đọc Đinh Hùng chơi:

Tôi thả chim xanh lượn trước nhà
Điểm trang lòng, đợi ái tình qua,

Tôi không biết các cô, các chú còn trẻ bây giờ trước khi đi hẹn hò (date) có chuẩn bị kỹ lưỡng như vậy không. Nếu thiếu chuẩn bị, các chú sẽ không nhìn thấy được như Đinh Hùng:

Em đi, mắt có thơ mùa hạ
Má phấn hồng in bóng phượng hoa.

Nếu không chuẩn bị, các cô các chú sẽ không thể thấy:

Cây im nghe chim kể chuyện tình duyên

(Tô Thùy Yên)

Trong cả mấy câu thơ trên chả câu nào nhắc lại động từ yêu hết. Nhưng chúng cũng làm ta nôn nao, rạo rực, như là:

Mùa đông tuyết giết người phương Bắc
Nàng giết ta bằng nước xối lưng

(Hà Thúc Sinh)

Cũng như người chinh phụ của Đặng Trần Côn than "Thiếp hận bất như câu... thiếp hận bất như châu" chàng thi sĩ đời nay xuýt xoa: "Cái vòi nước hoa sen nó có phúc quá!"

Sự việc cũ kỹ nhất bỗng trở thành mới. Từ mấy triệu

năm nay người ta yêu, rồi yêu, lại yêu. Tại sao thi sĩ cứ đòi hỏi: *Tôi phải làm mới tình yêu* (T.T.T.)? Bởi vì hồi xưa người ta yêu như thế:

Ngàn liễu rung cương sóng gợn tình

(Chu mạnh Trinh)

Lại có người xưa yêu theo lối:

Bóng gương lấp ló sau mành
Cỏ cây cũng muốn nổi tình mây mưa

(Nguyễn Gia Thiều)

Cho tới lúc có người đời nay vừa yêu vừa đo lường lẩm nhẩm:

Yêu là chết ở trong lòng một ít
(Bởi vì các lý do sau...)

(Xuân Diệu)

Vậy nên phải có người yêu và năn nỉ:

Đừng trói anh vào trần gian bằng mắt em nhìn kia
Đừng ngồi trước mặt anh, Minh Châu.

(Thanh Tâm Tuyền)

và có người bàng hoàng:

Lần đầu ta ghé môi hôn
Những con ve nhỏ hết hồn kêu vang

(Trần Dạ Từ)

Nhờ các thi sĩ chúng ta chỉ sống một đời mà ta đã sống qua bao nhiêu cuộc tình. Tôi đã mê Trác văn Quân, đã yêu Kiều Nguyệt Nga, với Tố của Hoàng, với Barbara (em nhớ không, bữa đó mưa rơi không ngừng xuống Brest).

Ngày xưa yêu là câu chuyện để cho các thi sĩ nói. Và tất cả những người đã yêu đều mấp máy muốn mở miệng làm thơ, muốn đọc thơ, ngâm thơ:

Em được thì cho anh xin
Hay là em để làm tin trong nhà?

(Ca dao)

Gặp đây mận mới hỏi đào
Vườn hồng đã có ai vào hay chưa?

(Ca dao)

Và người ta đã tỏ tình bằng cách chép tay cả ngàn câu thơ để tặng nhau. Không chụp bằng máy xerox, cũng không fax.

Không có gì lạ! Tiếng nói thơ, muốn làm hiển hiện một tình trạng sống, đòi hỏi người ta phải sống mãnh liệt tình trạng đó. Và có gì mạnh mẽ, có gì chiếm trọn cả tâm hồn, cả thân thể mình (đến mê mẩn đời) hơn là yêu và làm-thơ-yêu.

Vì mỗi người đều có thể sống mãnh liệt cái rung động của ái tình, nên thi sĩ bao đời vẫn tiếp tục nói lại về một chuyện đó. Nói đi, nói lại. Những lời mới bật ra. Những cách nói mới xuất hiện. Nhờ đó chúng ta không phải chỉ sống một cuộc đời, chúng ta sống bằng trăm, ngàn cuộc đời. Nhớ lại ý của Czeslaw Milosz:

Thơ là để nhắc ta nhớ rằng
Sống như chỉ là một người thật khó
Vì căn nhà ta mở, cửa không khóa
Và bao người khách vô hình thong thả ra vô

(Ars Poetica)

Mỗi một bài thơ mang đến cho chúng ta một người khách lạ, khách nhập vào hồn ta, bằng ngôn ngữ, vì chúng ta chia xẻ với nhau một hệ ngôn ngữ chung. Khách đã thành chủ, mà chủ cũng là khách, khi câu thần chú đọc lên. Như Rimbaud bảo: "On me pense...Je *est* un autre", Tôi, nó là một thằng khác. (Thư, 13 mai 1871).

Mắt nhìn và tiếng nói hồn nhiên

Tiếng mẹ đẻ là một phần của con người chúng ta. Được dùng tiếng mẹ đẻ là được sống đầy đủ hơn, dù chúng ta dùng để làm thơ, để viết thư, để nói điện thoại viễn liên, để tâm sự lòng thòng ngồi lê đôi mách.

Một trong những nỗi hận của Cao Tần khi xa quê hương là:

Chiều đi bát phố gặp toàn Tây
Bỗng tiếc xưa không làm quen cả xóm

....

Ngày ngày phất phơ giữa rừng mũi lõ
Tìm người tình Việt chưa biết tìm đâu.

Khi xưa Nguyễn Du sang sứ bên Tàu, sẽ trở về trong một thời gian ngắn, mà đã than: Xa quê hương lòng đau như chết - Ra đường chỉ thấy toàn mặt lạ!

Kinh niên khứ quốc tâm như tử
Nhất lộ phùng nhân diện tẫn sinh

Nhu cầu dùng tiếng mẹ đẻ rất tự nhiên, và tiếng nói hồn nhiên, đột khởi nhất là thơ. Vì vậy có các tác giả trước giờ không từng in thơ cho ai coi, giờ đã ấn hành cả tập thơ diễm lệ như Mai Thảo. Võ Phiến còn giữ kín những bài lục bát rất đẹp và xúc tích. Và Cao Tần, thơ thảng thốt cất lên. Có lẽ cuộc sống xa quê hương, phải nói và nghe thứ tiếng không phải tiếng mẹ đẻ, đã tạo nên nhu cầu trở về tiếng mẹ, thứ tiếng mà người ta hay dùng để yêu đương, văng tục, chưởi thề, để kêu lên khi xúc động, đau đớn, mê man. Nhu cầu nói tiếng mẹ đẻ và nhu cầu làm thơ liên hệ với nhau. Vì cả hai đều có gốc rất tự nhiên, ở trong mỗi người, và cả hai đều liên hệ đến những xúc động mạnh nhất, xâu nhất. Khi yêu đương, giận dữ, đau khổ cùng cực, người ta đều muốn phát lên những tiếng mẹ đẻ. Nó tự nhiên, như một bản năng. Trẻ em lớn lên ở nước ngoài thì tiếng nước đó trở thành một thứ tiếng mẹ đẻ. Có em lớn lên học tiếng Việt, nhiều khi muốn tỏ lòng yêu nước cũng chưởi thề bằng tiếng Việt, nghe rất ngớ ngẩn. Có một cô văn sĩ nói tiếng Anh, ở Montréal, lấy chồng gốc tiếng Pháp. Cô kể rằng mỗi lần văng tục, chửi thề chồng cô chỉ nói tiếng Pháp. Cô nghe lại thấy dễ chịu, không thấy giận. Nhưng khi chồng nói điện thoại "je t'embrasse" thì cô lại phân vân. Đó là ôm (embrace), ôm nhẹ (hug), hay là hôn (kiss). Đến khi hai người li dị, luật sư hỏi cô muốn làm giấy tờ bằng tiếng Anh hay tiếng Pháp, cô chọn tiếng Pháp. Cô nghĩ, như vậy nó đỡ đau lòng. Vì tiếng Anh đối với cô là tiếng mẹ đẻ, tiếng Pháp vẫn chỉ là một phương tiện cho các câu chuyện hàng ngày.

Đứng im ngoài hàng dậu

Trong cuộc sống hàng ngày chúng ta đã đánh mất cách nhìn hồn nhiên, đánh mất hơi thở tự nhiên. Làm thơ là tìm lại tiếng nói hồn nhiên sơ khai, như khi loài người mới bắt đầu tập nói, mới bắt đầu tìm cách truyền đạt các tình tự của mình bằng lời nói.

Có những cái rắc rối của thơ, như vần điệu, luật lệ, những ràng buộc làm cho nhiều người thấy làm thơ là chuyện khó khăn. Nhưng một bài thơ hay, nghĩa làm cho người đọc rung động, trước hết phải là lời nói bật ra từ đáy lòng, tự nhiên như hơi thở. Có người gọi đó là thơ có hồn. Những lời, những câu nói trong bài thơ đã chuyên chở một mảnh hồn của người làm thơ đến tặng người đọc.

Victor Shklovsky nhận xét rằng: Tiếng nói, sau khi được phát minh, được sử dụng hoài hoài, trở thành mòn, phai màu, nhạt nhẽo hết cả mùi vị. Ông bảo tiếng nói hàng ngày tạo ra cách nhìn tự động hóa (automatic), như nhìn thế giới đó mà không thấy, không tỉnh thức. Ta nhìn thế giới như một cái máy hình tự động khiến ta có lối suy tưởng mà Victor Shklovsky gọi là suy tưởng lối đại số học (algebraic). Ta không nhìn thế giới như nó có thật trước mắt, mà nhìn nó qua một cái khung ký hiệu và chương trình khái niệm có sẵn. Ta không nhìn thấy cái toàn thể, mà chỉ nhìn thấy mấy cái qui thức mà ta đã ghi sẵn trong đầu - đã thành chương trình (program - danh từ điện toán). Như trong đề bài toán đã có sẵn đáp số.

Trong lời nói hàng ngày những "chương trình" đó tiện lợi vì nó tiết kiệm khá nhiều thời giờ nói và nghĩ. Miễn là ta truyền đạt được ý, còn lời thì nói sao cho đúng "program" là được. Truyền tin bằng ký hiệu có sẵn, người nhận giải ra

bằng quy ước có sẵn, xong, vứt bản tin đi. Đó là lời nói hàng ngày, là "văn xuôi", rất tiện dụng.

Ta có thể đẩy sự phân biệt trên đi xa chút nữa để thấy rõ hơn. Những người sử dụng máy điện toán (computer), ít nhất các máy thế hệ thứ ba, biết rằng máy phản ứng theo những dấu hiệu định sẵn. Máy không nhận những cách nói mới. Nhà ngữ học Noam Chomsky còn cho rằng các con vật cũng bị quy định bởi một hệ thống thông tin có sẵn. Con này thông cảm với con kia được vì chúng cùng có thể phản ứng với những ký hiệu chúng có sẵn. Riêng loài người, Chomsky nói, có khả năng vượt lên trên tình trạng ngôn ngữ máy đó. Loài người có khả năng đặt ra các dấu hiệu mới, xếp đặt cái kho ký hiệu cũ theo cách mới, biến đổi cách nói nguyên thủy, hiểu nó theo một lới mới *(Cartesian Linguistics)*. Nói cách khác cái program của chúng ta nó phức tạp và tinh vi hơn nhiều.

Theo Victor Shklovsky thì cái khéo của nghệ thuật là nó (chúng) làm sự vật hiện ra ở ngoài hệ thống tâm thần quen thuộc. Thơ bắt ta phải ngẩn người một chút, ngỡ ngàng chút nữa. Và ta bỗng thấy sự vật hiện ra không phải như ta vẫn ghi sẵn nó trong đầu. Ta phải sống thật cái phút ta nhìn sự vật. Nhìn một cách tỉnh thức. Sống chính cái sự vật ta nhìn, chứ không phải ta coi hình nó chiếu lên bằng dấu hiệu. Khi thi sĩ viết về bông hoa:

Đứng im ngoài hàng dậu
Em mỉm nụ nhiệm mầu
Lặng nhìn em kinh ngạc
Vừa lắng nghe em hát
Lời em ca thiên thâu
Ta sụp lạy cúi đầu

(Quách Thoại)

thì thi sĩ là bông hoa, thi sĩ đứng im, thi sĩ mỉm nụ nhiệm

mầu, thi sĩ kinh ngạc thấy mình mầu nhiệm... Còn người đọc, nếu người đọc không cảm thấy như vậy, vì người đọc còn coi bài thơ như một đối vật (object) chứ không sống bài thơ, không sống hết mình lúc đọc bài thơ. Người đọc đó đã đọc bài thơ theo một "program" cũ, như đọc văn xuôi.

Hàng ngày chúng ta sống theo "lối đọc văn xuôi". Ngôn ngữ mòn, phai, nhạt nhẽo, tự động. Thơ làm cho ta kinh ngạc, bắt ta phải bật thức dậy, mở đôi mắt hồn nhiên.

Khi đọc một bài thơ đẹp mà chúng ta không thấy vẻ hồn nhiên, một lý do là vì chúng ta không chia xẻ cùng một "hệ tín hiệu" như thi sĩ, như các độc giả mà thi sĩ nhận là tri kỷ. Dù chúng ta chia xẻ một tiếng nói chung, thế giới tiếng nói của mỗi người cũng có những đặc điểm riêng. Vì vậy từ gốc của thông điệp tới nơi tiếp nhận thông điệp có những nhiễu xạ không thể tránh được. Đó là một lý do khiến cho "tiếng nói hồn nhiên" của người làm thơ có khi trở thành rắc rối khó hiểu. Với một số người lời thơ rất "sáng". Với một số người khác đó lại là thơ "tối".

Trong lời nói hàng ngày, ngôn ngữ "đại-số-học", tính chất sáng-tối được đo lường bằng liên hệ luận lý của tiếng nói, chúng ta dùng nửa óc bên trái, óc phân tích, để tiếp nhận lời nói. Trong thơ, sự tiếp nhận phức tạp hơn, và chúng ta cần dùng cả hai nửa bộ óc, dùng nửa bên phải (trực giác) nhiều hơn.

Đọc câu thơ của Vũ Hoàng Chương:

Ta đem lửa đốt tơi bời mái tây

tôi thấy hiện lên bao nhiêu ảnh tượng và tình tự. Thử nêu lên những liên tưởng trong trí tôi:

• lửa - lửa tình yêu - lửa thời sáng thế - tơi bời hỗn mang thời sáng thế ...

• mái tây - chuyện tình nàng Thôi Oanh Oanh - Tình Sử - những người đẹp, những truyện tình kim cổ - người trong

mộng...

• đem lửa đốt - trải trong không gian - trải lên thời gian - lửa của cơn điên cuồng - dục vọng hủy hoại đời người...

Các mối liên tưởng trên hiện ra đồng thời chứ không theo thứ tự trước sau như trong bảng liệt kê.

Đọc một câu thơ, trong phút chốc bao nhiêu hồi ức của chúng ta về tiếng Việt mở tung ra. Chúng ta tiếp nhận câu thơ bằng cả kho hồi ức tiếng nói. Chúng ta không phân tích và lý luuận, mổ xẻ câu thơ. Những ẩn dụ (métaphore) và hoán dụ (métonymie) cùng hiện lên toàn thể, trên một màn ảnh.

Nhìn một trái cam

Một thiền sư nói: "Trước khi tu tập thì *thấy núi là núi, sông là sông*". Đó là lúc núi và sông được nhìn bằng con mắt của khái niệm, phân biệt, như trong sách địa lý. Khi tu tập mới biết *núi không phải là núi, sông không phải là sông*, như được các khái niệm dựng lên, lồng vào. Đến khi đạt được cái nhìn trực tiếp, lại "*thấy núi thực là núi, sông thực là sông*".

Thơ có thể là thứ tiếng nói giúp cho chúng ta chợt tỉnh, ngỡ ngàng, như nhìn thấy sông, thấy núi, biết là có một con sông nhu nhuyễn hay cuồng nộ thật ở đó; hay một ngọn núi chót vót hay bình yên ở chỗ đó. Như bông hoa thược dược của Quách Thoại, như bông mai nở, mái đầu nhuốm bạc trong thơ Nguyễn Du. Người đọc chợt kinh ngạc, chợt băn khoăn, và thức dậy, sống thật. Những sự vật quanh ta bỗng linh động, như phong cảnh dưới ánh nắng, sau một trận mưa chiều.

Tiếng nói hàng ngày giống như những ký hiệu gián tiếp

và trừu tượng - Valéry ví như các tấm bảng chỉ đường. Dùng lâu quá, mấy chục ngàn năm, tiếng nói hết cả mùi vị. Vì vậy mà nỗi khao khát của thi sĩ là "đặt lại tên", là tạo ra một tiếng nói trực tiếp, nó có thể làm hiển hiện lên mọi sự, mọi vật, mọi cảm xúc, đi thẳng vào lòng người đọc. Không dùng các tín hiệu vô hồn để truyền thông, bắt tiếng nói phải có linh hồn.

Tiếp nhận một bài thơ là tiếp nhận cả hệ thống tiếng nói, trong đó có kinh nghiệm thẩm mỹ của người đọc về hệ thống tiếng nói đó. Nhà ngữ học Saussure đã thí dụ người nói như một người chơi cờ, trong mỗi nước cờ đi có bao hàm cả một hệ thống các quy luật chơi cờ, cũng như cả chiến lược của kỳ thủ.

Mỗi câu thơ, bài thơ là một toàn thể và chúng ta tiếp nhận chúng như một toàn thể. Một bài giải toán, một khảo cứu khoa học dùng sự phân tích, xếp loại, trừu tượng hóa để mô tả đại khái (approximately) một thực tại. Khi viết và đọc phương trình $x + 1 = 2$, chúng ta đã sử dụng bao nhiêu diễn trình trừu tượng hóa tích lũy trong lịch sử loài người, từ lúc loài người bắt đầu biết đếm, rồi biết dùng con số để viết v.v... Tác phẩm nghệ thuật mô tả một thực tại trong toàn thể của nó, một thực tại không bị chia cắt. Thực tại toàn diện, kinh nghiệm trực tiếp của chúng ta về thực tại toàn diện không thể dùng ngôn ngữ toán học để truyền được, chỉ có thể truyền cho nhau bằng văn ảnh, tỷ dụ, huyền thoại, biểu tượng...nghĩa là đi thẳng vào lòng người. Người làm thơ và đọc thơ vượt qua những quy ước trừu tượng mà ngôn ngữ đã dựng lên che lấp thực tại. Giống như phải tuyệt thánh, khí trí mới nhìn thấy. Tôi viết hai chữ "thực tại" với tất cả sự e dè. Tôi biết mỗi vị đọc hai tiếng đó sẽ nẩy sanh những ý niệm khác nhau. Chúng ta tạm chấp nhận như vậy.

Thử dùng một văn ảnh của St. Exupéry. Cậu hoàng tử

nhỏ đưa bức vẽ cho người lớn coi, người lớn nhìn thấy hình cái nón. Thật đáng tiếc, cậu bé muốn vẽ hình con trăn khổng lồ nuốt một con voi trong bụng. Nếu chúng ta đọc một bài thơ và chỉ thấy cái nón cũ nát trong đó, có thể vì chúng ta đã dùng hệ tín hiệu đầy công thức, không còn ngây thơ như cậu hoàng tử nhỏ. Khi nói hay khi nghe, và khi làm thơ hay đọc thơ, chúng ta đang sống cả hệ thống tín hiệu của tiếng nói mình. Heidegger bảo: "Nói cũng là, cùng một lúc, nghe lời mình nói; đúng ra là nghe trước khi cất tiếng." Trước khi cất tiếng chúng ta nghe gì? Nghe mình sống. Như Blanchot diễn tả "Le langage de la littérature est la recherche de ce moment qui la précède". Chúng ta không thể tách rời kinh nghiệm đọc thơ với chính thân thể mình đang sống, với ngôn ngữ tích tụ trong tâm thức mình. Sự tách biệt con mắt, với vật được nhìn, về việc nhìn, là một sự phân biệt giả tạm. Giả tạm và làm cho chúng ta không thể sống thật một giây phút thưởng lãm nghệ thuật . Thure Von Uexkull trong bài tựa giới thiệu cuốn *The Theory of Meaning* của thân phụ ông, Jacob, đã viết: "Trong mỗi kinh nghiệm sống của ta, ta đang sống về chính mình" (Bản dịch tiếng Anh nói rõ hơn: In everything we experience , we simultaneously experience ourselves - trong tiếng Việt chúng ta chữ kinh nghiệm không dùng như một động từ, experience, trong tiếng Anh).

Khi đọc thơ chúng ta không dùng từ điển, chúng ta vận dụng cả cuộc đời mình. Tùy cách chúng ta đã sống và nói, nghe thế nào, bài thơ sẽ khác đi.

Điều khó khăn là do khi ta quen với một hệ thống nói và nhận thức rồi, chúng ta sẽ nhìn mọi vật, sẽ sống mọi chuyện qua lăng kính của hệ thống đó. Chỉ có trẻ thơ mới nhìn đời bằng con mắt hồn nhiên. Khi một đứa trẻ thơ nhìn một trái cam trên bàn, nó nhìn trái cam. Người lớn nghĩ mình nhìn trái cam, bằng các quy ước và phạm trù có sẵn.

Người lớn nhìn thấy các hình tròn, nhìn thấy màu vàng, nhìn thấy thực phẩm, nhìn thấy sinh tố C, vân vân.. Trái cam đã bị cắt, xé ra theo bao nhiêu phạm trù trừu tượng. Trừ các bậc đã tu tập lâu đời, ít khi chúng ta nhìn thực sự một trái cam, cụ thể, ở đó, như thế, như như thế.

Đọc thơ cũng như nhìn trái cam.

Ông Khổng Tử có lần bảo học trò nếu không học kinh Thi thì không biết nói - bất học thi vô dĩ ngôn. Có lời giải thích rằng kinh Thi là một kho tự vựng, học trong đó mới đủ chữ để mà nói.

Nhưng đọc 300 thiên trong kinh Thi, cũng còn là học cách nói năng nữa. Một nhà nho đầu thế kỷ 18 ở nước ta đã khám phá ra rằng lời thơ ở trong kinh Thi nhuần nhã tuyệt vời là nhờ tâm hồn người nông dân sống trong phong hóa thuần hậu, cuộc sống đơn sơ, có thể cất tiếng lên là đã thành hảo cú. Lê hữu Kiều viết: "... Cổ nhân *tính tình chân thật,* khoáng đạt, cho nên điệu cười, tiếng nói cũng có thể thành văn chương. Tình và cảnh đến thấu đáo, thơ như thế thật là trác việt không thể theo kịp được" (theo *Kiến Văn Tiểu Lục* của Lê quý Đôn, Phạm trọng Điềm dịch).

Vậy các thi sĩ đời sau, nếu họ thất bại có phần là bởi vì họ không nhìn bằng con mắt hồn nhiên như trẻ thơ mới nhìn lần đầu một trái cam. Họ nhìn bằng con mắt các văn hào, thi bá đời trước, họ mượn con mắt người khác để nhìn.

Độc giả càng hay mắc phải tật xấu đó hơn. Độc giả đọc Nguyễn Khuyến quen rồi, đọc sang thơ hát sẩm của Tản Đà có khi đã khó chịu. Đọc Vũ Hoàng Chương rồi cứ muốn nhìn đời bằng mỗi con mắt của Vũ Hoàng Chương. T.S. Eliot tỏ ý lo ngại: "Một nhà thơ mà được đại chúng hoan nghênh nhanh quá thì tôi thấy đáng nghi. Vì nó khiến ta nghĩ rằng thi sĩ này không làm ra cái gì mới cả, ông ta chỉ cống hiến người đọc những thứ họ đã quen thuộc, những thứ

thi sĩ đời trước đã tặng cho họ rồi!" (The social function of Poetry, 1926). Quả thật, nếu được đại đa số độc giả tức tốc hoan hô thì cũng khả nghi thật! Không biết họ đang chào đón một thi sĩ mới, hay họ chỉ vui mừng vì thấy một Thế Lữ nối dài, một Đinh Hùng bản chụp lại, hay một Bùi Giáng thu nhỏ!

Đến những vị trưởng lão chín túi như Lý Bạch mà cũng có khi bị cách nhìn của người đi trước nó ám mắt mình:

Phụng hoàng đài thượng phụng hoàng du
Phụng khứ đài không giang tự lưu

Thánh Thán đọc xong thở dài. Nhớ lại bài Hoàng Hạc Lâu của Thôi Hiệu, câu thứ nhất có chữ KHỨ, (Tích nhân dĩ thừa hoàng hạc khứ), câu thứ hai có chữ KHÔNG (Thử địa không dư Hoàng hạc lâu). Trong thơ Thôi Hiệu, Thánh Thán ca ngợi: "Khứ thì giống nước Phật A Súc, Không thì như cõi nước Phật Diệu Hỉ". Nay Lý Bạch muốn tránh không bắt chước Thôi Hiệu một cách lộ liễu, đem hai chữ KHỨ với KHÔNG dồn vào một câu. "Thì thế tất ở trên câu đó phải thêm vào một câu thơ suông" - nhàn cú (Trần Trọng San dịch).

Chỉ khi thi sĩ giữ được "tính tình chân thật, khoáng đạt" thì mới giữ được con mắt hồn nhiên. Nhìn hồn nhiên, cất tiếng nói hồn nhiên. Những vật quen thuộc mà ta có thể nhìn thấy trở thành một vật mới lạ, như mới thấy lần đầu. Khi nhìn bằng con mắt hồn nhiên thì ngôn ngữ hiện ra sẽ gợi cho người đọc những ấn tượng mới mẻ, cụ thể. Đó là một đặc điểm trong cảm thức ngôn ngữ của thơ.

Nhà ngữ học Phan Ngọc nhận xét rằng các từ thuần Việt trong tiếng nước ta có tính cụ thể hơn các từ Hán Việt (*Tiếp Xúc Ngôn Ngữ ở Đông Nam Á*, Viện ĐNA xuất bản, 1983) Theo ông chữ cỏ trong ngôn ngữ Việt và cỏ ở trong thiên nhiên có mối liên hệ "trực tiếp, tức khắc" không có

trung gian nào cả, mối quan hệ là "một đối một". Trong khi đó chữ Thảo là kết quả của sự phân xuất ngôn ngữ học, với can thiệp của lý trí. Các từ đơn tiết tiếng Việt đều chỉ những thứ cụ thể, không có từ nào biểu hiện sự tư duy trừu tượng. Đó là thứ tiếng để làm thơ, không phải để lý luận và báo cáo khoa học. Các từ song tiết trong tiếng thuần Việt, vẫn theo Phan Ngọc, ở trạng thái bất ổn định, bấp bênh giữa từ và ngữ. Từ song tiết tiếng Hán Việt có vẻ chắc chắn, nhất phiến và trừu tượng hơn. Nhà khoa học có thể quan sát thảo mộc, nhưng người yêu thiên nhiên thì ngắm nhìn cây cỏ. Nhưng người Tàu đọc đến thảo mộc thì họ lại thấy nó cụ thể vì đó là tiếng gốc của họ.

Phan Ngọc so sánh thơ Nguyễn Khuyến với thơ Thanh Quan (trang 194)

Sóng biếc theo làn hơi gợn tí
Lá vàng trước gió sẽ đưa vèo

(Mùa thu câu cá)

và

Gác mái ngư ông về viễn phố
Gõ sừng mục tử lại cô thôn

(Chiều hôm nhớ nhà)

Nguyễn Khuyến dùng các từ ngữ thuần Việt cho chúng ta cảm giác một cảnh thật trước mắt. Thanh Quan gợi nên một cảnh ở ngoài thời gian và không gian vì các từ ngư ông, viễn phố, mục tử, cô thôn.

Nếu chúng ta có khả năng mỗi lần nhìn thấy một ngọn cỏ lại như lần đầu tiên nhìn thấy một ngọn cỏ, thì mỗi ngọn cỏ đều chứa đựng dào dạt cảm xúc. Mỗi ngọn cỏ bình thường đều trở thành lạ. Khen ngợi Lev Tolstoi, Chklovsky nhận xét nhà văn đã mô tả những vật quen thuộc như thể ông thấy chúng lần đầu. Có lẽ thơ làm cho ngôn ngữ lạ lùng, không phải vì kỹ thuật sử dụng ngôn ngữ. Chỗ bắt đầu là ở tâm, ở

cách nhìn của thi sĩ. Liệu chúng ta có khả năng nhìn mọi vật quanh mình mỗi lần đều như lần đầu mới thấy chăng? Liệu chúng ta có khả năng nói mỗi tiếng, đặt mỗi câu như thể lần đầu mới bắt được tiếng nói, nâng niu mỗi tiếng như ngà ngọc hay chăng? Thử nói hai tiếng "Làm Thơ". Hai tiếng đó nghe quen lắm, dùng mãi, mùi vị nhạt nhẽo cả rồi. Khi Phùng Quán viết:

Thôi bác cứ ngồi yên đó
Còn tôi cứ tĩnh tọa ở đây
Tôi thì làm thơ, bác làm núi
Nhớ nhau tưới rượu xuống Hồ Tây

Trong bốn câu này, "Làm Thơ" có một nghĩa mới, lạ vô cùng. Tôi thì làm thơ. Núi Tản Viên làm núi, còn Phùng Quán làm thơ. Đọc tới đó mà không ngây ngất bàng hoàng vì hai chữ "Làm Thơ" thì rất uổng. Núi Tản Viên ở phía xa bên kia Hồ Tây, chỉ ở đó thôi, thì núi Tản Viên đã *Làm* núi. Còn Phùng Quán *Làm* thơ!

Nếu có ai nói "Tôi làm thơ", chúng ta không cảm thấy như nghe câu "Tôi thì làm thơ, bác làm núi". Không nói: Tản Viên *là* núi. Nhưng nói "Tản Viên *làm* núi". Chữ *làm* (núi) vẽ ra chữ *làm* trong hai tiếng "làm thơ". Có một chất liệu mới vừa truyền từ thi sĩ tới người đọc. Diễn trình truyền thông đó xảy ra vì người thi sĩ và độc giả chia xẻ hệ ngôn ngữ tiếng Việt, trong đó các động từ *là, làm* dùng lẫn với nhau.

Hiểu núi Tản Viên "Làm Núi" thế nào thì cũng hiểu Phùng Quán làm thơ như vậy. Thi sĩ không phải chỉ hiến tặng chữ mới, cách nói mới. Thi sĩ giúp chúng ta nhìn đời, sống ở đời một cách mới mẻ. Hãy làm thơ như núi làm núi.

Phải là một thi sĩ, mà lại phải là thi sĩ ngoại quốc như Ezra Pound mới đọc câu "Nhật tân, nhật nhật tân, hựu nhật tân" của Khổng Tử, rồi dịch là: "Mặt trời làm mới. Mặt trời ngày ngày mới. Mặt trời ngày lại mới" (As the sun makes it

new. Day by day makes it new. Yet again make it new).

Thay vì theo sách thánh hiền giảng "Nhật" là ngày, ông thi sĩ viết tiếng Anh này nhìn chữ nhật với con mắt hồn nhiên hơn. Ông nhìn tới tận gốc chữ đó, chính nó là mặt trời. Thì cứ gọi là mặt trời, tại sao không? Từ một ý tưởng trừu tượng, thi sĩ tạo thành một hình ảnh cụ thể. Từ một câu luân lý mô phạm, ông nhìn thấy một câu thơ. Chẳng còn thấy cụ Khổng nữa, chỉ còn mặt trời mới mẻ, sướng thật. Khi dịch Trung Dung và Đại Học Pound đã làm thơ với chữ nghĩa bằng đôi mắt nhìn mới mẻ lạ lùng. "Make it new" đã thành tên một tập bình luận về thơ của ông (1934).

Nhìn mới, làm tiếng nói mới. Nhưng các thi sĩ mà chúng ta thường hâm mộ không phải là những thi sĩ vẫn đứng một mình ở góc đường, nói lẩm bẩm cho một mình nghe. Giữa người làm thơ và người đọc thơ có một sự trao đổi, một diễn trình truyền thông. Cho nên đi tìm thơ chúng ta cũng phải suy ngẫm về vai trò của thơ trong công tác truyền thông, từ thi sĩ đến người đọc. Có thể bắt đầu bằng câu chuyện đơn giản nhất, chuyện mỗi người đọc lại thơ của mình.

Đọc thơ mình

"Thơ mình, vợ người" là một thành ngữ của người Việt và người Tàu. Một thi sĩ đã diễn lại, theo lối sáu tám:

Nực cười thay chữ nhân tình
Vợ người thì đẹp, thơ mình lại hay

Người viết hai câu trên hẳn phải đắc ý, tự cho là thơ mình dí dỏm, tài hoa. Tôi không phải là tác giả, nên thấy hai câu hơi rườm rà, mà ý tứ thì hẹp hòi. Ý tứ hẹp hòi vì nhất định bảo chúng ta phải nghĩ đến người trong giới hạn các chữ "đẹp" và đến thơ trong khuôn khổ chữ "hay". Đáng lẽ chúng ta tự do hơn, có thể nghĩ đến các ý "hấp dẫn" thay vì "đẹp", "gợi cảm", "thiết tha"... thay vì "hay", vân vân... Rườm rà, vì có một điều nói bốn tiếng cũng đủ, kéo dài ra mười bốn tiếng làm gì? Cho nên khi thấy một thi sĩ nào say mê, nâng niu, âu yếm thơ mình quá, chúng ta chỉ cần nhìn

thi sĩ một cách rộng lượng, khoan dung, gật đầu thông cảm, và nói: "Lại thơ mình, vợ người!"

Thơ mình lại hay?

Mới nghe, ta có thể hiểu thành ngữ trên như muốn nói: "Thơ mình hay hơn thơ người khác". Không nhất thiết như vậy. Thi sĩ nào cũng biết có nhiều bài thơ của mình không thể bằng một số bài thơ của thi sĩ khác. Vì vậy tôi hiểu về "Thơ mình" nghĩa là "mình đọc thơ mình bao giờ cũng thấy hay hơn là người khác thấy". Sự so sánh không phải là giữa thơ người này với thơ người khác, nhưng là giữa cảm giác của người đọc thơ mình và người khác cũng đọc thơ mình. Đọc thơ mình bao giờ cũng rung cảm đậm đà hơn người khác đọc. Tại sao vậy? Có phải chỉ vì lòng tự phụ và cái ngã mạn mù quáng của thi sĩ?

Câu trả lời, theo thiển ý, là do diễn trình sáng tạo của thi sĩ.

Phần lớn người ta làm thơ vì một xúc động mạnh mẽ của tâm thân. Một cảnh chiều tà, một chiếc hôn, một xác chết, một phút giây chợt thấy quá khứ sống lại trước mắt v.v... Một biến cố nào đó chợt đập vào ta, toàn thân ta rung động và ta bật lên thành lời nói. Boris Pasternak đã có lần mô tả trạng thái này. Một đêm đông, đường tuyết phủ, Yuri và Tonya đi xe ngựa tới dự một dạ hội giáng sinh. Mối tình đầu chưa bày tỏ. Trên xe, Yuri nghĩ đến thơ của Blok, đến đất nước của chàng. Khi xe lăn bánh qua đường Kameger, Yuri chợt nhìn lên một khung cửa sổ. Ngọn nến thắp bên trong cửa làm tan một mảng nước đá trên mặt kính. Ánh sáng từ đó buông xuống đường như một con mắt cúi nhìn

thành phố đêm đông.. "Một ngọn nến cháy trên mặt bàn, ngọn nến cháy..." chàng lẩm bẩm một mình. Như câu đầu của một bài thơ, chưa thành hình.

Nhiều người làm thơ đã sống qua những giây phút tương tự. Một câu thơ chợt bật lên, một xúc động bùng dậy. Như một đập nước vừa mở cửa, nước lũ trào ra mãnh liệt, những rung cảm, những xao xuyến, bằng lời nói, thành những lời thơ. Đọc thơ Đinh Hùng chúng ta có cảm giác thi sĩ đã trào nguồn sáng tạo, bắt đầu với những câu hỏi:

Trời đã thu rồi, em ở đâu?

Hay những lời dặn dò:

Khi anh chết, các em về đây nhé...

Hay một ảnh tượng kiều diễm:

Rừng gấm thu nghiêng cánh lụa vàng

Mỗi câu trên có thể mở tung cửa cho muôn vàn nỗi niềm cảm hứng.

Có phải chỉ một câu hỏi thăm trìu mến đã tạo nên những rung động khởi đầu cho bài thơ của Nguyên Sa:

Paris có gì lạ không em?

Một câu hỏi cất lên, bao nhiêu tình tự, kỷ niệm, hình ảnh nổi dậy, và thi sĩ tặng lại cho chúng ta tất cả những hình ảnh và tình tự đó bằng các lời châu ngọc.

Một câu thơ khởi sự một nguồn cảm hứng có thể là những lời rất bình thường. Ai cũng có thể hỏi một câu như: "Paris có gì lạ không em?" Ai cũng có thể vỗ về: "Khóc đi, Nguyễn" *(Khóc đi Nguyễn - Mùa này gió biển thổi điên lên lục địa...* T.T.T) Nhưng đối với Nguyên Sa (hay Thanh Tâm Tuyền), những lúc chàng sáng tạo các bài thơ trên, những câu bình thường này làm bùng dậy những rung động triền miên. Một thi sĩ lớn khác một thi sĩ tầm thường ở chỗ những rung cảm khởi đầu đủ mạnh, đủ bền bỉ, nên khích động cả kho tàng tiếng nói ở trong tâm chàng, rồi theo một mô thức

độc đáo lời lời thốt ra.

Ví thử chúng ta có một thi sĩ thiếu thiên tài, một thi sĩ loại Trình Giảo Kim chỉ vừa ba búa là hết công lực. Thi sĩ đó cũng sống qua mấy giây phút rung động mãnh liệt, và thốt lên mấy tiếng, thí dụ, "em ơi, em đâu rồi?". Mấy tiếng đó cũng có thể tác động làm bùng nở những bông hoa thơ, làm trôi chẩy dòng nước lũ những lời lời châu ngọc. Nhưng ví thử thi sĩ này không có thiên khiếu dùng lời nói, và anh ta chỉ viết những câu "thơ" vào loại "tầm thường sỏi đá" như:

Em ơi, em đâu rồi
Hôm nay là chủ nhật
Mà sao không đến thăm anh
(v.v...kéo dài ra 217 câu)

(Mấy câu trên hoàn toàn do tôi bịa đặt, nếu có sự trùng hợp với thi phẩm của vị nào xin tha lỗi cho).

Thi sĩ Trình Giảo Kim (lại xin tha lỗi, nếu có sự trùng hợp với bút hiệu của một nhà thơ nào) mang bài thơ tầm thường đó tới một độc giả. Độc giả coi cả bài thơ thấy nhạt phèo, chả gây nên một mảy may rung động. Nhưng khi chính nhà thơ Ba Búa đọc lại bài thơ của mình, sự tiếp nhận của ông có khác. Bởi vì mỗi lần đọc bài thơ, (nếu sức khỏe của ông cho phép), ông sẽ sống lại tất cả những rung động của cái giây phút mà ông bắt đầu sáng tạo bài thơ. Lúc viết bài thơ đó ông Ba Búa đang say sưa ngây ngất toàn thể thân và tâm. Chuyện đó chỉ có mình ông biết. Một câu nói: "Em ơi em đâu rồi" châm ngòi cho một sự bùng nổ mãnh liệt, vì chính người viết đã sống qua cuộc bùng nổ đó một lần, và những xúc cảm mạnh mẽ lại được khơi dậy. Như trong thí nghiệm về "tiết tâm linh" vậy.

Tôi xin kể qua về thí nghiệm "tiết tâm linh" của Pavlov, để quý độc giả xưa giờ không để ý đến tâm lý học cũng hiểu thí dụ trên. Tất nhiên, khi tôi kể chuyện con chó của Pavlov

tôi tuyệt nhiên không có ý xúc phạm các thi sĩ. Đây là một câu chuyện hoàn toàn khoa học, không phải là phê bình văn chương. Câu chuyện là ông Pavlov cho chó ăn, lúc nó vừa đủ đói bụng. Mỗi lần thấy thức ăn, con chó tiết dịch vị và nhễu nước miếng. Nhưng mỗi lần cho chó nhìn thức ăn, ông lại gõ một tiếng chuông. Làm đi làm lại riết một hồi, đến lúc chỉ cần gõ tiếng chuông thôi, không cần cho con chó thấy thức ăn, nó cũng nhễu nước miếng (và các chất dịch vị khác trong bao tử của nó cũng tiết ra chờ đợi thức ăn vô).

Không biết đã có ai thử chưa, nhưng chúng ta có thể đổi thí nghiệm trên một tí. Thay vì gõ chuông, chúng ta cho con chó nghe một tiếng người nói. Chẳng hạn, mỗi lần mang thức ăn ra cho con chó, chúng ta lại quay băng nhựa phát thanh ra hai tiếng: "Em ơi!" hoặc "Anh ơi!" Tôi đoán rằng nếu chúng ta lập đi lập lại như vậy nhiều lần, sẽ đến lúc chỉ cần quay máy phát ra hai tiếng "Em ơi" là con chó của Pavlov sẽ nhễu nước miếng.

Một bài thơ cũng có thể làm rung động tâm hồn người viết theo cách tương tự. Khi đọc lại chính bài thơ của mình viết ra, thi sĩ có thể sống lại gần đầy đủ kinh nghiệm khi sáng tạo bài thơ. Kinh nghiệm đó bao gồm cả những điều thi sĩ nhìn thấy, nghe thấy, cảm thấy trên da thịt, cả những hoạt động của các hạch tuyến trong nội tạng, hạch nào tiết ra chất kích thích nào. Kinh nghiệm đó bao gồm cả cảnh vật chung quanh, không khí và ánh sáng, những người ở bên cạnh, ở trước, sau, trên, dưới, ngọn suối reo, cõi rừng xa, đầy đủ các tập hợp của năm uẩn và bốn đại trong giây phút những lời thơ được thốt ra lần đầu.

Đó là lý do, tôi thiết tưởng, khiến cho khi chúng ta đọc thơ chính mình viết ra, chúng ta dễ cảm thấy "hay" hơn là khi người khác đọc cũng bài thơ đó.

Truyền thông và nhiễu xạ

Những lời giải thích trên giả thiết chúng ta cùng hiểu chữ “hay” như nhau, khi nói “thơ hay”. Tôi e rằng nhiều vị không đồng ý hiểu chữ “hay” theo cách tôi hiểu. Tôi gọi bài thơ là hay khi nào tôi đọc và thấy rung động, sống qua một kinh nghiệm mà nếu không đọc bài thơ, tôi sẽ không sống kinh nghiệm này. Cường độ sống lại kinh nghiệm cho thấy bài thơ hay nhiều hoặc ít. Có thể tôi từng sống qua kinh nghiệm đó mà không biết cách làm sao hồi tưởng lại nếu không đọc bài thơ. Có thể bài thơ cho tôi thấy một cảnh vật tôi vẫn nhìn mà không thấy đẹp như thế.

Nhiều vị có thể tin tưởng rằng các bài thơ đều có thể được định giá bằng các quy luật rõ ràng, khách quan. Nói chung, tôi không tin rằng các thành tựu ở cõi nhân sinh đều có thể được định giá một cách khách quan, ngay cả khi chúng ta có một thị trường chứng khoán để mua bán các cổ phần của những thành tựu đó. Thơ là những trao đổi riêng tư giữa người làm thơ và người đọc thơ. Phương tiện để trao đổi là tiếng nói. Thơ hay đối với người đọc là khi nào nó gây nên những xúc động nơi người đọc, có thể rất giống những xúc động của người làm thơ, hoặc chỉ hơi hơi giống. Thơ hay nhất là khi làm người đọc nghĩ chính họ là tác giả.

Nếu ta dùng mô hình về truyền thông (communication model) để tả mối tương quan làm-thơ/đọc-thơ, ta có thể vẽ ra như sau:

Gốc: những cảm thọ của thi sĩ

Tín hiệu hóa (encoding): thành lời nói

Bản văn thông điệp: bài thơ in ra hay đọc lên

Giải tín hiệu hay giải mã (decoding): Khi nghe hay đọc thơ

Tiếp nhận: Những cảm thọ của người đọc, người nghe

Trong mô hình truyền thông, các giai đoạn giữa tín hiệu hóa và giải tín hiệu đều có thể bị các nhiễu xạ (noise) xâm nhập khiến cho, hoặc thông điệp không giống với bản tin từ gốc, hoặc nơi tiếp nhận không nhận đúng thông điệp. Đó là tình trạng ông nói gà bà nghe ra vịt. Nếu nhiễu động lớn quá, ông nói gà bà có thể nghe ra con lạc đà. Truyền một thông điệp gồm những xúc cảm trùng trùng, ngất ngất thì khó đến đâu!

Hãy coi nỗi hờn của người di tản buồn. Chúng ta đã từng chia xẻ cơn giận của Cao Tần. "Dăm thằng khùng họp nhau" nhậu mươi chai, nhớ lại những ngày hào hùng *nửa đời xưa ta trấn thủ lưu đồn*...sáng hôm sau tỉnh dậy:

Sàn gác trọ những tâm hồn bão nổi
Những hào hùng, uất hận gối lên nhau
Kẻ tỉnh giấc ngu ngơ nhìn nắng mới
"Ta làm gì cho hết nửa đời sau?"

(thơ Cao Tần)

Cũng cơn giận dữ đó, cũng hơi men đưa cay đó, Ngu Yên dặn vợ đi mua bánh tráng làm chả giò, nhậu la-de "giữa mịt mù"

Em hãy giúp anh ăn đời khắc nghiệt
Chấm cho mặn mà, nuốt cho trơn tru
Thêm ớt sống để khoái trào nước mắt
Và em ơi, ta nhậu giữa mịt mù

(Chiều Nhậu Chả Giò ở Houston)

Những thông diệp của Cao Tần, Ngu-Yên có tới gõ cửa

trái tim bạn đọc và làm rung lên những tình tự của kẻ ly hương? Có thể nào truyền đi những thông điệp u uất đó bằng một cách khác chăng? Giữa người làm thơ và người đọc thơ đã chia xẻ bao nhiêu tình tự, cảnh huống ở đời?

Những câu thơ trên nói về chuyện lòng người, nói bằng những hình ảnh giản dị. Từ gốc của thông điệp tới tín hiệu dùng trong thông điệp chúng ta đều quen thuộc. Không phải thơ bao giờ cũng đi thẳng tới chúng ta như vậy.

Làm sao ta truyền đạt được vẻ đẹp của một dòng sông chảy xiết không cùng bằng lời nói? Diễn trình đó giả thiết chúng ta cùng sử dụng một tiếng nói như một hệ thống tín hiệu chung:

Quân bất kiến:
Hoàng hà chi thủy thiên thượng lai,
Bôn lưu đáo hải bất phục hồi

Lý Bạch đã tới bên sông Hoàng Hà biết bao nhiêu lần? Đã sống những xúc động nào vì cảnh mênh mang, biền biệt của dòng sông? Ông dùng những câu chữ Hán ghi lại các xúc động đó. Chúng ta đọc lại, bằng những âm thanh khác âm thanh mà ông có thể đọc lên, thế mà chúng ta sống trong chốc lát, những rung động mà dòng sông xa thẳm gợi ra (Âm Hán-Việt giống âm chữ Hán đời Đường, cũng may).

Từ nguồn gốc cho đến nơi tiếp nhận thông điệp có biết bao nhiêu là nhiễu xạ? Nếu chúng ta dịch câu thơ đó ra tiếng Ấn, tiếng Anh, tiếng Lào, nhiễu xạ còn tăng lên biết bao nhiêu lần? Chắc hẳn trong lối xếp đặt câu thơ dài 17 chữ của Lý bạch, dù đọc theo thổ ngữ vùng nào ở nước Tàu hay theo âm Hán Việt, 17 tiếng đó cũng tuôn trào một mạch gợi cho ta một dòng sông xa thăm thẳm. Chắc hẳn những hình ảnh "thiên thượng lai" khiến người đọc đều nghĩ tới nguồn sông xa vời vợi, những âm thanh "bất phục hồi" gây nên niềm bâng khuâng tuôn về vô tận. Vậy là chúng ta có

thể nhận được, qua các tín hiệu lời thơ chữ Hán, một vài thông điệp từ những cảm xúc của họ Lý.

Tiếng nói chung và riêng

Chúng ta chia sẻ một hệ thống tín hiệu chung. Nhưng dù cùng chung một tiếng nói, mỗi nhóm, mỗi người có một cách nói, những từ ngữ riêng.

Thi sĩ càng có cá tính mạnh và rung cảm sâu đậm, tiếng nói càng có những nét riêng. Nếu người đọc chia xẻ được rất nhiều phần ngôn ngữ của thi sĩ, người đọc sẽ giải tín hiệu được dễ dàng và nhận được thông điệp trung thực hơn. Những người gần với Cao Tần, đọc thơ chàng sẽ nhận diện ra những tiếng quen thuộc của Kiều Phong: "xì xằng, quả, con củ khoai:"

Dăm ba câu lãng mạn xì xằng

.....

Một chầu phim X, một quả tắm hơi

......

Cũng ngất ngư đời như... con củ khoai

và lối ví von bất ngờ quen thuộc:

Thư quê hương như tên hề ốm nặng

.....

Nhân loại tí teo xinh đẹp chừng nào
Nhân loại hiền từ như những con sâu

Những rung cảm đủ sâu đậm sẽ là rung cảm độc đáo. Sống hời hợt thì rung cảm cũng nghèo nàn. Rung cảm độc đáo bật ra tiếng nói độc đáo. Nếu thi sĩ làm chủ được (nắm được, tiêu hóa được...) tiếng nói của dân tộc mình (tiếng nói chung) thì những lời riêng độc đáo sẽ bay bổng vào không

gian của tiếng nói chung, sẽ hoà lẫn vào như sông nhánh chảy vào sông mẹ. Ở mỗi khúc sông, các sông con tiếp tục đổ vào, sông cả cũng thay đổi.

Người đọc thơ cũng mang sẵn trong mình một hệ thống tín hiệu, tiếng nói riêng, và tiếp nhận thông điệp của thi sĩ bằng tiếng nói riêng của mình cùng lúc với tiếng nói chung hai bên chia xẻ. Một đặc điểm của thơ (nhiều hơn của văn xuôi như bài đang viết này) là các nhiễu xạ có thể khiến người đọc tiếp nhận bài thơ theo một cách người làm thơ không ngờ. Đó cũng là vì tiếng nói không bao giờ tránh khỏi hàm hồ. Chúng ta học tiếng nói trong nột khung cảnh rõ rệt, không tập nói trong một thế giới trừu tượng, trong cõi hư không. Chúng ta dùng tiếng nói (nghe, đọc, viết, nói...) trong những hoàn cảnh cụ thể; và dù rằng trong từ điển người ta giải thích một tiếng hay một chùm tiếng theo một nghĩa chung, mỗi tiếng đó khi đem dùng (nói, nghe...) gợi cho người dùng một số ý, tình, cảm, thọ...khác nhau, khác nhau đủ cách. Đấy là chưa kể những tiếng có nhiều nghĩa. Nói lên một tiếng "công đức", mỗi người hiểu theo cách riêng. Một câu "trước mua vui sau làm nghĩa" có thể gợi ra những tình ý khác nhau.

Một bài thơ làm người đọc xúc động theo lối riêng của người đọc, không phải là điều đáng ngạc nhiên. Khi đọc câu thơ *"Nàng ở phương đông nàng là mặt trời..."* tôi luôn có cảm tưởng rằng mình ở bên ngoài trái đất, nhìn xuống. Trần Dạ Từ thì thấy mình đang ở trên mặt biển, lúc hừng sáng. Một lần lênh đênh trên con thuyền nhỏ, ngoài khơi biển Nha Trang, đã đọc bài thơ đó: *"Nàng ở phương đông nàng là mặt trời, nàng yên lặng và nàng ngự trị..."*

Người làm thơ hẳn phải thấy lúc bắt đầu và lúc đang viết là lúc sung sướng, ngây ngất nhất. Sáng tạo như ngồi đồng thiếp. Phần có ý thức rất nhỏ. Đằng sau phần có ý

thức, bao nhiêu là hạch tuyến đang làm việc. Một thi sĩ thiền sư đã có lần nói rằng: Người thiền giả tập để sống tỉnh thức trong mọi cử chỉ, việc làm của mình. Nhưng khi đang làm thơ thì rất khó tỉnh thức.

Vậy cái phần "không ngờ" về tác dụng của một bài thơ là phần mà chính thi sĩ không ý thức được. Bởi vậy nên mới có công ăn việc làm cho các nhà bình luận, các nhà phân tích văn chương, và các thầy cô giáo. Họ thông dịch tiếng nói của thi sĩ ra tiếng nói chung của nhiều người. Dịch là làm méo mó.

Bởi vì chúng ta cùng chia xẻ một gia tài chung là ngôn ngữ, và trải qua những kinh nghiệm sống có phần nào tương tự, nên những bài thơ mới chuyên chở được các xúc động từ người làm thơ tới người đọc thơ, dù bao nhiêu nhiễu xạ đã can thiệp. Một bài thơ vượt qua những hàng rào nhiễu xạ, sẽ mở cửa trái tim nhiều người đọc.

Chúng ta có thể không đồng ý một bài thơ là hay, hoặc mức độ hay của một bài thơ. Nhưng về thơ không hay thì rất dễ nhận ra, dù chính người làm thơ khó nhận ra là thơ mình dở. Một bài thơ dở khi nào không gõ nổi cửa trái tim một người đọc. Có những người làm thơ rồi đem cho người khác đọc, thấy họ bất động, bèn giải thích cặn kẽ cái hay kín đáo của thơ mình khiến cho, sau cùng, người đọc phải gật gù: "À ra thế, nếu không có ông giải thích thì tôi không hiểu nổi!" Đó là một trường hợp thất bại của người làm thơ.

Một bài thơ phải tự nó nói được. Những lời giải thích đi bên cạnh một bài thơ chỉ để giúp cho các độc giả hiểu thêm tại sao lời thơ lại khiến mình rung động. Nếu độc giả không xúc động vì bài thơ, chỉ xúc cảm vì có lời giải thích, khi đó người giải thích là thi sĩ. Người đó đã dịch một hệ thống tín hiệu (tiếng nói của thi sĩ) sang một hệ thống khác. Khi đọc câu thơ của St. John Perse:

Et la terre au lointain nous raconte ses mers

(Vents)

chúng ta cảm thấy một cảm xúc mênh mang, mơ hồ. Nhưng nếu có ai thông thạo tiếng Pháp, mô tả lại văn ảnh, "...raconte ses mers", thì chắc rằng chúng ta sẽ thưởng ngoạn được bài thơ một cách đậm đà hơn. Lời giải thích cần vì chúng ta đang tiếp xúc với một hệ thống tín hiệu không quen dùng. Giống như khi ta cho một người ở cuối thế kỷ 20 đọc thơ Nguyễn Du, Cao Bá Quát. Hay khi chúng ta đưa thơ cho một người không đọc thơ bao giờ. Kinh nghiệm đó cũng giống như khi một người không quen với họa và nhạc đi coi tranh và nghe nhạc. Nghe một bản nhạc, tai chúng ta không đủ tinh để nhận thấy những giai tiết đối đáp hay những hòa âm lạ. Trí nhớ của chúng ta về âm thanh không đủ tốt để nhận ra nhà soạn nhạc có những giai tiết hô ứng với nhau. Một ngày tôi được họa sĩ Nguyễn Quỳnh dẫn đi thăm viện bảo tàng Nghệ Thuật Hiện Đại ở Nữu Ước. Nhờ cái kho hiểu biết và trí nhớ phong phú của Nguyễn Quỳnh, tôi đã thấy rõ hơn các bức tranh, thấy rõ hơn các liên hệ giữa những bức tranh, với cả những bức tranh của các họa sĩ Việt Nam đương thời. Mắt của Nguyễn Quỳnh tinh tường hơn mắt tôi, kinh nghiệm của đôi mắt đó, về đường nét, hình khối và màu sắc, giàu có và lão luyện hơn. Chàng nhìn một bức tranh thấy nhiều hơn tôi thấy. Cũng tương tự như vậy, một thi sĩ đọc thơ có thể "thấy" nhiều hơn một người không phải là thi sĩ. Nói *có thể* thấy vì, ngược lại, cũng có thể thi sĩ không thấy được, vì chàng (hay nàng) quá quen thuộc với một hệ thống tín hiệu khác, có khi nó ngăn trở khiến chàng không thể tiếp thu hệ thống tín hiệu này. Trong trường hợp đó thi sĩ đọc thơ mình lại càng thấy hay hơn, càng dào dạt xúc động, hơn khi đọc thơ người khác, hay khi người khác đọc thơ chàng. Vì chàng tự nhận được trọn vẹn thông điệp

của mình, không có chút nhiễu xạ nào cả.

Nói như vậy cũng gượng ép, vì giả thiết thi sĩ có một thông điệp, biết thông điệp mình định truyền đi. Không hoàn toàn như vậy. Thông điệp của thơ là một cõi hỗn mang, mơ hồ.

Tôi có một kinh nghiệm đọc "thơ mình" xin kể:

Một lần đọc mấy bài ký của Phan Nhật Nam (lúc đó Nam còn ở tù, xa vạn dặm), đọc lại, nhớ bạn, nhớ cảnh bom đạn tàn phá đất nước mình, tôi viết hai câu thơ tầm thường:

Trường Sơn giờ đây ra sao nhỉ?
Đất nước còn đó cỏ hoa tươi?

Mấy tháng, hay cả năm sau, đọc lại 2 câu thơ đó, hốt nhiên tôi cảm động nhỏ lệ. Tôi tự bảo chắc lòng mình quá mềm yếu khi nghĩ đến bạn bè, quê cha đất tổ nên hai câu thơ tầm thường như vậy cũng làm mình bồi hồi, thương cảm cả rừng núi, cả cỏ cây. Mấy tuần sau, ngồi trong xe điện ngầm, nhớ đến hai câu thơ, nhẩm lại, tôi lại thấy trào lên trong ngực, lên mắt, một nỗi bi phẫn, muốn khóc. Sau khi tỉnh ra, với thói xấu hay tự phân tích mình, tôi ngẫm nghĩ về hai câu thơ. Một giả thiết nảy ra sau khi suy nghĩ, tôi kể với Nguyễn Hưng Quốc.

Hai câu thơ đó tự nó không làm cảm động đến thế. Tôi bị xáo động, cũng không phải vì lúc làm thơ tôi đã cảm xúc đến trào nước mắt. Nhưng câu thơ đã vang lên như tiếng chuông của Pavlov khiến hạch nước mắt của tôi trào ra như hạch nước miếng của con chó trong cuộc thí nghiệm. Tôi đoán rằng câu "Đất nước còn đó cỏ hoa tươi" là tiếng chuông kích thích một kinh nghiệm sống khác trước đó cả chục năm. Những năm 75, 76, khi mới xa quê hương tôi có hồi hay đọc bài thơ Đỗ Phủ có hai câu:

Quốc phá sơn hà tại
Thành xuân thảo mộc thâm

(Chế độ vỡ núi sông còn
Thành xuân cây cỏ xanh um)

Hồi đó sống kinh nghiệm của Đỗ Phủ, "quốc phá", nhưng "núi sông còn"; mà mình không ở với núi sông để nhìn "cây cỏ xanh um". Cảm xúc và kinh nghiệm đó đau đớn lắm. Vô tình, mười năm sau, đọc câu "Trường Sơn giờ đây ra sao nhỉ? Đất nước còn đó (sơn hà tại), cỏ hoa tươi (thảo mộc thâm)" tôi sống lại cái cảm xúc đã tích tụ từ mươi năm trước.

Không phải cái giây phút làm thơ đã khiến mình xúc động, mà cả những kinh nghiệm sống cũ đã kích động. Liệu lúc viết mình có đang bị kích thích vì cái kinh nghiệm cũ trên không, tôi làm sao biết được? Khi viết thì cả con người mình tham dự, cả quá khứ, hiện tại, ký ức, chứa trong hàng triệu tế bào cùng chuyển động cả. Khi đọc một câu thơ thì cả thân tâm cùng bị tác động.

Thơ sáng và tối

Cách chúng ta học tiếng Việt, lúc chúng ta tập nói, lúc chúng ta dùng và nghe tiếng Việt, những gì chúng ta đã nói tới và đã nghe, tất cả tạo nên hệ thống tín hiệu mà chúng ta dùng để đọc thơ.

Cũng vì ngôn ngữ của chúng ta bị giới hạn trong khung cảnh mà chúng ta tiếp xúc với ngôn ngữ đó nên có những bài thơ trác tuyệt nhưng không thể đến với tất cả mọi người. Có những thi sĩ viết cho rất nhiều người đọc: Bạch Cư Dị, Nguyễn Khuyến, Nguyễn Bính, là mấy thí dụ. Nhưng có những bài thơ chỉ có những thi sĩ khác muốn đọc, ít nhất là

lúc đầu chỉ có đám thi sĩ hân hoan tiếp nhận.

Con chim nào chết khô trên cửa
Cửa đóng từ ngàn năm biệt âm

....

(Tô Thùy Yên)

Có người hỏi tôi đang làm chi đó
Xin trả lời, tôi đang khóc lệ nhỏ
Trên vòng hoa tình ái của cuộc đời

....

(Quách Thoại)

Quý vị sẽ thấy trong một tuyển tập thi ca hiện đại, thơ của Tô Thùy Yên và Quách Thoại vắng mặt. Hai thi sĩ đó đã làm mới cách chúng ta nói, cách chúng ta tỏ tình, cách chúng ta than thở..., nhưng không phải ai cũng nhận ra. Gần đây, Võ Phiến đóng vai nhà bình thơ đã có công sưu tập nhiều bài thơ Tô Thùy Yên và nêu lên niềm xao xuyến lớn trong thơ của Tô Thùy Yên (Thơ Miền Nam, Văn Nghệ XB, 1991)

Nhà thơ Đoàn Thêm khi viết khảo luận về thơ đã phân biệt thứ thơ sáng và thơ tối.

Nếu ta dùng lại mô hình về truyền thông thì một bài thơ gọi là "tối" khi nào trên màn ảnh của người tiếp nhận các hình ảnh bị nhiễu xạ nhiều quá, nó mờ mịt chẳng thấy gì hết vì không đúng tần số. Như vậy gọi là tối hay mờ, để phân biệt với sáng, hay rõ nét. Bài thơ sáng hay mờ là do độ nhiễu xạ ở giai đoạn tín hiệu hóa, hay giai đoạn giải tín hiệu. Nếu một thi sĩ viết:

Anh nhớ em quá,
nhớ từ y phục,
đến thân thể em

thì "bài thơ" đó phải coi là sáng sủa, rõ nét 99 phần trăm. Còn như một thi sĩ viết:

Cái quần em để nơi đâu?
Cỏ trên mình mẩy em sầu ra sao?

(Bùi Giáng)

thì mức độ tiếp nhận chắc chỉ còn rõ nét từ 50 phần trăm trở xuống. Não bộ chúng ta sẽ thong thả tự do phóng ra bao hình tượng, hồi ức khác nhau khi đọc 2 câu thơ. Có người đọc một nửa câu trên đã đóng sập cửa, kêu là tục tĩu. Có ai nhớ nhung, mê mẩn, ngơ ngác, u hoài... được như Bùi Giáng?

Những chữ "sáng" và "tối" khiến tôi nhớ lại hình ảnh "Hũ nút" những năm giữa thập niên 1950. Hồi thơ tự do đang rầm rộ xuất hiện, có tờ báo liên tiếp đả kích các bài thơ tự do, và đặt tên loại thơ đó là "Thơ Hũ Nút". Chúng ta bây giờ có thể mỉm cười về tên gọi Thơ hũ nút, nhưng các nhà phê bình (và các nhà vẽ ký họa) của tờ báo đó đã diễn tả đúng cảm tưởng của nhiều người khi đọc thơ tự do. Đó là thơ "tối", tối quá, như ở trong cái hũ kín bưng. Phải đến khi những tần số của độc giả đã thay đổi, nhất là khi độc giả đã tiếp xúc nhiều với văn xuôi cũng như với lời ca của các bản nhạc chịu ảnh hưởng của thơ tự do, lúc đó Thơ tự do mới trở nên rõ nét và sáng hơn.

Từ những năm 60 các nhà soạn ca khúc đã dùng lối diễn tả của thơ tự do trong bài hát của họ rất nhiều. Phạm Duy, Trịnh Công Sơn, Lê Uyên Phương... đều đã "làm thơ tự do" trong các bài hát. Họ không phổ thơ, họ tự đặt lời hát và soạn nhạc, nhưng ngôn ngữ của họ giống như thơ tự do. Cách sáng tạo các từ mới, cách đặt câu, cách xếp các hình ảnh bên cạnh nhau. Muốn thử xin lấy một bài hát nổi tiếng hồi 1965-75 đọc lời lên một cách tự nhiên, không theo nhạc điệu, sẽ thấy.

Các nhà viết tùy bút và truyện ngắn cũng đẩy tiếng Việt

đến những chân trời mới như những người làm thơ tự do.

Sau khi chúng ta làm quen với các lối nói mới qua tùy bút, truyện ngắn, và lời ca, hệ tín hiệu của chúng ta thay đổi. Và lòng chúng ta sẵn sàng hơn để tiếp nhận những câu thơ gọi là tự do.

Một trường hợp độc đáo trong thơ những năm 60, 70 là nhà thơ Bùi Giáng, người làm thơ tự do theo lối lục bát. Cuộc lương duyên giữa một thể điệu cũ với cảm hứng và cách nói năng mới phải coi là kỳ thú! Có những độc giả không chịu nổi cách xếp đặt từ ngữ, hình ảnh của Bùi Giáng, nhưng nhờ có âm điệu lục bát rất quen thuộc nên họ "nuốt trôi" thơ Bùi Giáng dễ dàng hơn. Cùng trong khoảng thời gian mà một số thi sĩ thay đổi thể điệu thơ, nhiều thi sĩ khác vẫn giữ các thể điệu cũ. Sau khi thơ mới đã ra đời, một nhà viết thơ mới như Vũ hoàng Chương lại cống hiến cho chúng ta những bài thơ Đường luật điêu trác. Đó là chưa kể những bài làm theo lối xưa hơn thơ luật, những bài na ná như các điệu ca của nước Sở (Sở từ), và những bài thơ dùng nhiều thể một lúc.

Thể điệu cũ rất hữu ích vì nó nằm trong hệ tín hiệu quen thuộc của những người đọc thơ. Người càng đọc nhiều, càng làm quen với thơ trong các thể điệu cũ thì các âm hưởng trong mỗi thể điệu càng nhập tâm. Thể điệu quen thuộc làm các nhiễu xạ giảm bớt đi. Những bài thơ sáng, dễ hiểu, vì thi sĩ tín hiệu hóa (encoding) những cảm xúc của mình theo một hệ thống được nhiều người chia xẻ. Những bài thơ đó rất hay khi những xúc động và cảnh huống của thi sĩ thật là mới, hoặc thi sĩ đã dùng hệ thống tín hiệu quen thuộc bằng một cách mới. Những tình tự mà chúng ta đều đã trải qua hay chứng kiến, mà không nói ra được bỗng có người nói giùm chúng ta sống thêm, mạnh mẽ, một lần nữa, những tình tự đó.

Ngày vui của lính sao mà ngắn
Mặt trời thoắt đã ở phương tây
Lỡ mai ta chết vì say rượu
Linh hồn chắc sẽ thành mây bay

(Nguyễn bắc Sơn)

Nếu chúng ta chỉ đọc một câu đầu của đoạn thơ trên, thì đó là những lời tầm thường. Lại gượng gạo, khi viết "sao mà ngắn" vì phải ép theo âm điệu thơ bẩy chữ. Đọc thêm câu thứ hai, chúng ta bắt đầu thấy có chất thơ, nhưng cũng chưa phải thơ xuất sắc, kỳ thú. Nói chuyện một ngày vui ngắn và liên tưởng đến mặt trời thoắt bay sang phía tây thì không phải là một cách mới mẻ. Nhưng khi ta đọc cả bốn câu thì trái tim của ta phải đập mạnh, đầu óc ngất ngây. Thật là bốn câu thơ tuyệt diệu. Quý vị có thể hỏi: Nếu bốn câu thơ trở thành hay chỉ vì có hai câu cuối, thì tại sao không rút lại bỏ hai câu đầu chỉ để hai câu chót thôi? Làm vậy không ổn. Nếu không có hai câu đầu dọn đường thì hai câu sau không có khung cảnh để bước tới. Nếu không có những ý bình thường ở hai câu đầu thì hai câu sau không nổi bật lên mà thành "hảo cú hốt tùng thiên ngoại đắc". Lại nữa, những đối đáp, hô ứng của cả bốn câu, các tiếng "ngày vui" với "say rượu", "lính", "ngắn" với "chết"; "mặt trời" với "thành mây bay"; vân vân, nếu mất đi thì bao thi vị sẽ biến mất. Rồi tác dụng của những chữ "sao mà", "thoắt" bên cạnh những chữ "lỡ mai", "chắc sẽ..." tạo nên những rung động riêng biệt, mà tách chúng rời nhau sẽ không còn. (Một lần nữa chúng ta hiểu thêm nhận xét của Shklovsky: thi sĩ xếp đặt mới các hình ảnh và ngôn ngữ. Cách xếp đặt mới các hình ảnh quan trọng hơn là tạo ra các hình ảnh mới). Nguyễn bắc Sơn thành công vì hệ thống tín hiệu thơ bảy chữ của ông quen thuộc với tất cả chúng ta, ông dùng để truyền

đi những cảm xúc mà chúng ta rụt rè không biết nói sao. Cho nên thơ ông sáng, không tối. Đọc thơ dùng hệ thống tín hiệu quen giống như đọc chính mình vậy.

Khi đọc thơ mình chúng ta không cảm thấy nó "hũ nút", không phải vì ta "hiểu" nó rõ hơn. Hiểu không phải là điều quan trọng trong việc đọc thơ. Đọc thơ mình chúng ta cảm dễ hơn khi người khác đọc bài thơ đó - không hoàn toàn tuyệt đối nhưng thường thường là như vậy. Cảm nhận được thơ mình dễ hơn vì chúng ta sống lại các kinh nghiệm trên thân tâm mình. Quan trọng hơn nữa, chúng ta sống lại kinh nghiệm ngôn ngữ của mình, cùng với kinh nghiệm của thân tâm.

Kinh nghiệm ngôn ngữ là một điều còn phải tìm hiểu, khám phá; hiểu biết của loài người về chuyện này còn lơ mơ lắm. Các nhà ngữ học dễ mắc tật chỉ chú ý đến hình tướng của ngôn ngữ. Các triết gia thì loay hoay với các khái niệm ẩn chứa sau các hình tướng. Đến nay người ta đã dần dần nhận ra rằng hai phần của ngôn ngữ: hình tướng và nội dung, cần phải xét chung làm một, thì mới hiểu được cái hoạt động quan trọng bậc nhất của loài người là việc nói.

Ngữ pháp và ngữ nghĩa ở trong tiếng Việt lại càng dính líu chặt chẽ với nhau, hơn hẳn các tiếng Ấn Âu.

Có nhiều người đọc thơ như các ông triết gia, đọc mà chỉ tìm coi ở trong nó nói cái gì. Có nhà bình luận thơ chỉ nói đến thơ có lập trường tốt hay xấu, tình yêu trong thơ nhẹ nhẹ hay mạnh mạnh, mà không bao giờ đả động tới việc sử dụng ngôn ngữ của thi sĩ như thế nào. Bàn luận như vậy không khác gì viết phê bình âm nhạc mà chỉ chú ý đến lời hát, còn giai điệu của bài hát không thảo luận được.

Ngược lại, cũng có những nhà phong cách học đọc thơ tay lăm lăm máy tính, để coi thi sĩ dùng hai chữ "hạnh phúc" bao nhiêu lần, đảo ngữ mấy bận, phiếm chỉ nhiều không.

Tôi đề nghị chúng ta nên đọc thơ như thể mình đang sáng tạo. Vừa đọc vừa mở ra một thế giới, trong đó lời và các cảm thọ do lời gây ra được tự do phát triển. Chúng ta có học thêm, sống thêm được chút nào, rồi ta đọc lại như đọc lần đầu, khám phá bài thơ một lần nữa. Lời, và những cảm thọ, tình ý do lời tạo ra không thể cắt chia. Trong công việc sử dụng ngôn ngữ của loài người, lời và tình ý gắn chặt vào nhau nhất là khi chúng ta la hét, chửi thề, rên rỉ, và khi ta làm thơ, hay đọc thần chú. Chúng ta sẽ thấy, làm thơ cũng không khác đọc thần chú là bao.

Thần chú

Kinh nghiệm nói đầu tiên của một đứa bé là nói với mẹ. Huỳnh sanh Thông đã tìm chứng cớ ở rất nhiều ngôn ngữ để ủng hộ giả thuyết rằng khởi nguyên của tiếng nói là do sự tiếp cận của đứa trẻ sơ sinh với bà mẹ, đặc biệt là với vú mẹ. Tiếng mẹ đẻ là một phần của ta, của cuộc sống, cách cảm nghĩ, cách nhìn, cách tiếp nhận thế giới. Lê Bi ngẫm nghĩ về 15 năm luân lạc, thấy chỉ còn mầu da và tiếng nói:

Bao bọc ta là màu da vẫn vàng
Che chở ta là ngôn ngữ mẹ đẻ

(Tự thân)

Ma lực của tiếng nói

Lời nói trong thơ có đặc tính của những thần chú, mật ngữ. Nó tạo nên những ảnh hưởng mà lý trí, óc phân tích, óc duy lý không thôi không tiếp nhận được. Nó giống như tiếng chuông của Pavlov nghe từ lúc mẹ bồng trên tay.

Chúng ta đã biết rằng trên thế giới này không có tiếng nói nào êm dịu hơn tên của chính mình. Không phải thi sĩ mới thấy "Tôi gọi tên tôi cho đỡ nhớ,... tôi hét tên tôi cho nguôi giận..." (T.T.T.) Một trong những lời nói đầu tiên mà một đứa trẻ nhận ra là tên gọi của nó. "Cu Từ, cu Từ! cười nào!" Cái tên đó thân mật, âu yếm, gần gũi, kêu gọi. Khi lớn lên, nó lại được nghe tên của mình kèm theo với những tiếng khác, như "em" hay "anh", tác dụng ma lực của tên gọi càng mạnh.

Cũng như khi con chó nghe tiếng chuông, chúng ta nghe gọi tên, nghe bút hiệu của mình thì bao hạch tuyến trong cơ thể cùng phát động. Một trong những cực hình của các trại cải tạo, trại tập trung, là nó khiến chúng ta nghe đọc tên của mình là hoảng hốt sợ hãi. Nghe gọi: "Anh nào là anh Lào? Lên ban làm việc" là giật mình. Trong tình cảnh đó, tự do được hiểu là khi mình nghe gọi tên mình mà không hoảng sợ nữa! Những đứa trẻ hay bị cha mẹ gọi tên để la mắng chắc cũng chia xẻ nỗi sợ hãi như người tù cải tạo, và có lẽ sẽ muốn đổi tên mình. Khi một chàng trai được một cô gái cho phép gọi bằng cái tên thân mật trong gia đình cô vẫn gọi, "Lou ơi", chàng biết rằng chàng bước vô một liên hệ mới. Người yêu nhau hay đặt tên mới cho nhau.

Ngôn ngữ có ảnh hưởng ma lực khi một đứa bé thấy mình la to lên một tiếng thì người lớn tíu tít chạy lại, người vội bế mình lên, người chạy đi lấy tã thay, người vén áo cho

mình bú sữa. Đứa bé bắt đầu có cảm tưởng tiếng nói, tiếng la, tiếng khóc và các âm thanh mà nó trộn lại, phát ra, có tác dụng kỳ diệu, có thể ảnh hưởng, có thể sai kiến được người khác. Những tiếng u ơ đầu tiên là để đòi cái vú mẹ. Kêu lên một tiếng là cái vú ngon lành xuất hiện. Và đối với trẻ sơ sinh, vú mẹ là sự tiếp xúc đầu tiên với thế giới. Tiếng kêu, cái bao tử, vú mẹ, mẹ và vũ trụ chung quanh, là một. Đó là kinh nghiệm đầu tiên về tiếng nói, vừa có tính thực dụng, vừa có ma lực. Những nhà phù thủy đi xa hơn một bước nữa, họ nghĩ rằng một tiếng nói của họ sẽ có tác dụng ngay cả với các chất sinh hóa, các vật vô tri. Họ hô phong hoán vũ, chữa bệnh, đánh giặc... bằng các câu thần chú.

Khi đứa trẻ lớn lên, học dùng tiếng nói là một diễn trình giúp nó làm chủ tình hình cuộc sống quanh nó. Ở trong nhà, gọi đúng tên các đồ vật là một cách bắt đầu để tập dùng, hay để chiếm hữu đồ vật đó. Đứa trẻ bày đồ chơi, gọi tên từng món một, thỏa thuê về quyền sở hữu tư! Khi đi học, gọi tên các chữ, học đúng tên các con vật, các định lý toán học, là làm chủ hiểu biết. Một người vào dự một cuộc hội thảo khoa học mà không biết dùng đúng các thuật ngữ thì cũng lớ quớ như một đứa trẻ gọi con dao là cái muỗng. Người ăn nói lắp bắp vụng về thì cũng "có tật" như người có bàn tay vụng về. Ngược lại thì mồm miệng đỡ chân tay.

Trong lúc học nói, tiếng nói luôn luôn có đủ hai tính chất: thực dụng và có ma lực.

Tiếng nói lại có vẻ ma lực nhờ ở ngữ pháp. Động từ là một loại tiếng rất lạ. Khi nói: "tôi hái hoa", tiếng động từ "hái" chỉ vệc mình làm, việc đó thay đổi tình trạng ngoại vật là bông hoa. Tôi tưới hoa, tôi cắm hoa, tôi xé hoa v.v... đều như vậy. Nhưng khi nói: "tôi ngắm hoa" thì động từ "ngắm" không thay đổi tình trạng của bông hoa. Tuy nhiên động từ "ngắm" ở vào vị trí giống như động từ "hái", cấu trúc của hai

câu giống nhau. Vì thế người nói có cảm tưởng "ngắm hoa" cũng là một cách tác động vào thế giới bên ngoài, như "hái hoa".

Cách chúng ta dùng tiếng nói, ngữ pháp, đã khiến chúng ta có cảm tưởng mình có khả năng thay đổi thế giới nhiều hơn là thật sự. Thi sĩ ngắm hoa thược dược:

Đứng im ngoài hàng dậu
Em mỉm nụ nhiệm mầu

Thi sĩ đã trả bông hoa về cho bông hoa, không chiếm hữu bông hoa, không bắt bông hoa làm một vật tùy thuộc vào người nhìn. Những câu thơ đã làm bông hoa hiện lên, hiện lên như cách thi sĩ đã nhìn thấy. Tác dụng ma lực vẫn đó. Quách Thoại đã khiến một bông hoa thược dược trở thành bất tử, cũng như Van Gogh đã làm bất tử mấy bông hướng dương.

Tác dụng thần chú của thơ làm chúng ta "thấy" những điều mà trước đó ta không thấy. Có thể nhìn mà không thấy. Thơ là thần chú vì chuyển đổi trạng thái tâm thần ta, tưởng như thế giới chung quanh cũng thay đổi.

Nguyễn chí Thiện tin tưởng rằng:

Nhà thơ có khả năng biến chiếc điếu cầy thành bất tử ....
Các nhà thơ sẽ đọc cho nghe những lời thơ
mà chẳng phải là tráng sĩ Kinh Kha tóc kia cũng dựng.

(Trước mắt nhà thơ - 1972)

Trong cảnh tù ngục Nguyễn chí Thiện nghe thấy tiếng của hy vọng như tiếng gió, tiếng sóng, và ông khấn gọi bình minh:

Tôi mong mãi một tiếng gì như biển ầm vang dội
Một tiếng gì sôi nổi con tim
Đã bao năm rồi teo chết nằm im
Trong những quan tài hình hài hèn đớn

Tôi mong mãi một tiếng gì
như tiếng ầm vang của bể
....
Tôi vẫn nguyện cầu
Vẫn sống và tin
Bình minh tới, bình minh sẽ tới
....
Ôi tôi sống và tôi chờ đợi
Ngày triệu trái tim bừng nổ tung trời!

(Đồng Lầy)

Trong cơn cảm hứng của thi sĩ, câu "Tôi mong mãi một tiếng gì...." lập lại hai, ba lần. "Bình minh tới, bình minh sẽ tới". Những câu thơ giống các lời cầu nguyện, và đối với người sống trong cảnh tù ngục lớn, một dân tộc chịu cảnh tối tặm, thì các câu thơ cũng là những lời tiên tri, lời thần chú gọi bình minh. Cảnh biển đen, cảnh biển ầm nổ, và các trái tim bừng nổ, những hình ảnh tạo nên tác dụng thần chú của lời gọi bình minh.

Một thi sĩ khác, cũng ở trong cảnh tù ngục, lại khấn: "Bình minh bình minh anh kêu khẽ cảm động muốn khóc". (Thanh Tâm Tuyền). Hai cách đọc thần chú, hai cảnh bình minh khác nhau hiện lên.

Hoa bố thí hương

Nhìn thấy thơ là tiếng nói hồn nhiên, thơ vượt ra khỏi các phạm trù phân biệt, cũng là thừa nhận tính ma lực của ngôn ngữ thi ca. Một câu thơ vén màn lên, thế giới mới hiện ra.

Tác dụng thần lực của thơ, như là mặt trời thay đổi mọi

vật dưới ánh nắng:

Soleil, o toi, sans qui les choses ne seraient que ce qu'elles sont.

Mặt trời làm cho mọi vật hiện lên như muốn nó phải hiện lên, cũng như nghệ thuật làm hiện lên các kinh nghiệm sống. Nghe đoạn Cầu hồn (Requiem) trong *Symphonie Fantastique* của Berlioz tôi thấy hiện lên cảnh giáo đường rực rỡ trang nghiêm, vì các khúc cầu hồn đó thủa còn trẻ tôi đã nghe nhiều lần, lúc nghe mắt ngước lên nhìn cái vòm cao ở nhà thờ Cầu Kho. Nhưng nghe bài chú vãng sinh thì tôi lại rưng rưng muốn khóc, vì nhiều lần nghe bài đó tôi thấy hình ảnh chiếc áo quan hay một lễ cầu siêu của người thân mới chết. Thơ có tác dụng đánh thức các hình ảnh và xúc cảm như vậy.

Năm 1975, khi tôi phải xa mẹ tôi, tôi biết rằng tôi rất tiếc, không biết bao giờ mới gặp mẹ. Nhưng lòng tôi đang ở trong một trạng thái bàng hoàng, xao xuyến, và tôi "nghĩ" rằng tôi nhớ mẹ nhiều hơn là lòng tôi thực sự "nhớ". Cho đến một hôm, mùa thu đầu tiên ở Canada, nhìn lá đổi màu, tôi nhớ lại câu thơ Nguyễn Du:

Rừng thu từng biếc chen hồng
Nghe chim như nhắc tấm lòng thần hôn

thì tôi bỗng nức nở. Bốn chữ "tấm lòng thần hôn" như là một thần chú, làm cho tấm lòng đang lạnh lẽo khô khan rung lên, thổn thức. Lúc đó tôi mới sống thật nỗi nhớ mẹ. Tôi quên cảnh mùa thu, mà chỉ sống tấm lòng thần hôn.

Không phải câu thơ Kiều làm cho tôi khóc. Câu thơ đó chỉ đánh thức tiếng khóc có sẵn còn chìm lấp trong lòng. Câu thơ định hình một mối xúc động còn mơ hồ, bàng bạc, chìm khuất. Nếu không có mối cảm xúc chất chứa lâu ngày đó thì hai câu thơ nhạt nhẽo hơn nhiều.

Lại một buổi tối chúng tôi ngồi uống trà, coi hoa quỳnh

nở, trong căn phòng nhỏ. Mọi người ngồi xếp bằng, yên lặng nhiều hơn là nói, ngọn đèn chiếu vào bông hoa, bên cạnh một tượng Phật. Đó là một buổi tối thanh tĩnh, êm đềm, có người đọc thơ, có người hát, mọi người đều thở. Rồi hơn một tháng sau, đọc bài thơ của một người đã tham dự bữa đó, tôi chợt thấy mình sống lại giờ phút thưởng hoa lần nữa:

Nở thản nhiên một cách dị thường
Trước lòng thành hoa bố thí hương

(Bắc Phong)

Và lần này, tôi thấy mình sống hơn cả những giây phút đã ngắm hoa. Tôi chia xẻ rõ rệt hơn cái kinh nghiệm, của bông hoa nở thản nhiên, thản nhiên khiến mình kinh ngạc. Câu thơ làm hiện lên một thế giới trong đó chỉ có bông hoa từ bi và những tấm lòng thành. Không có các nhiễu xạ của các âm thanh và hình ảnh, khái niệm, tình tự khác.

Trong đời sống xã hội, ngôn ngữ vừa có tính thực dụng, vừa có tính ma thuật. Xã hội là một tập thể trong đó chúng ta trao đổi nhau các lời nói. Đứa bé lớn lên trong xã hội, thấy có hai cách dùng ngôn ngữ. Cách thực dụng trở thành ngôn ngữ kỹ thuật khoa học. Cách ma thuật là ngôn ngữ của quảng cáo thương mại, khẩu hiệu tuyên truyền chánh trị, các bài kinh cầu nguyện, thần chú. Hai khía cạnh đó thường trộn lẫn vào nhau, trao đổi với nhau, một tiếng ở lãnh vực này bay sang lãnh vực kia, rồi trở về. Một vị nguyên thủ quốc gia đứng dậy nói: “Tôi tuyên bố khai mạc thế vận hội lần thứ ba mươi” Cả vận động trường vỗ tay, bồ câu bay lên, cờ phất, mũ tung lên trời... Ta chứng kiến cách dùng ngôn ngữ ma thuật của một phù thủy. Mạch máu, trái tim mọi người cùng chạy rồn rập. Tình huynh đệ thế giới, tự ái dân tộc, tinh thần thượng võ, chạy qua bao nhiêu thân thể như một luồng điện. Một câu nói đó làm thế giới biến đổi. Sống qua kinh nghiệm đó cũng giống như sống kinh nghiệmm của con người thời sơ

khai, họ lập đi lập lại một câu: "ma quỉ hãy đi chỗ khác" với niềm tin rằng nếu mình nói đi nói lại mãi, con bịnh sẽ khỏi. Ma thuật là một biểu hiện của hy vọng, của niềm lạc quan. Dùng ngôn ngữ ma thuật là biểu hiện lòng tin ở sức con người, là một cố gắng vượt ra khỏi nỗi nghi ngờ, sợ hãi.

Cứu độ bởi vần thơ

Người có tôn giáo khi cầu kinh, tụng kinh có kinh nghiệm ngôn ngữ chuyển hóa tâm thân của mình.

Những lời cầu kinh, niệm chú có ảnh hưởng đến người nghe vì tất cả thân tâm của người nghe đã từng xúc động nhiều lần trong những lúc cầu kinh, niệm Phật, tụng chú. Một nhà văn đã nhận xét rằng khi một người Việt Nam theo Thiên Chúa giáo gọi "Chúa ơi" thì tiếng gọi đó êm dịu thiết tha chứ không trừu tượng như khi gọi "Thượng Đế ơi". Người theo đạo Phật cũng vậy, khi họ niệm "Nam mô Quan Thế Âm bồ tát" thì lời nói vang động đến tận cùng tâm khảm, như lời gọi mẹ.

Một phật tử đến chùa cầu an nhiều lần, khi đọc câu

Nguyện ngày an lành đêm an lành

thì âm thanh của câu đó, hành động đọc câu đó thôi cũng đã tạo nên an lành. Một người không theo đạo Phật, khi đọc câu đó mà lòng cũng chân thành, thiết tha, dù chỉ nói với chính mình, cầu mong mình tin tưởng hơn ở khả năng sống an lành của mình, thì tác động "cầu an" cũng xảy ra.

Những người tu trong tự viện Phật giáo mỗi lần làm việc gì đều đọc mấy thi kệ trong *Tì ni nhật dụng thiết yếu.* Thiền sư Nhất Hạnh đã dịch các bài trên, và sáng tạo thêm. Khi một người nâng ly trà lên uống, vừa nâng ly vừa đọc:

Chén trà trong hai tay
Chánh niệm dâng tròn đầy
Thân và tâm an trú
Bây giờ và ở đây

(Từng Bước Nở Hoa Sen)

thì thanh âm của bốn câu thơ, và hành động phát âm, cử chỉ trang nghiêm, đã tạo nên thân và tâm an lạc.

Người ta có thể giải thích rằng đó là tự kỷ ám thị. Nhưng hiện tượng tự kỷ ám thị giản lược và hời hợt lắm. Tự nói "Tôi không sợ ma! Tôi không sợ ma" thì có bớt sợ ma thật. Nhưng tình trạng bớt sợ xảy ra chỉ ở bên ngoài, chưa vào gốc rễ của cái sợ. Có thể óc mình còn bận đọc "thần chú" thì mình quên sợ.

Nhưng đọc bài thi kệ là để cả tấm lòng thành của mình vào việc đọc. Đọc lên, tự nghe mình và chuyển động thân tâm. Không phải như người sợ ma chạy trốn nỗi sợ này để rơi vào một nỗi mê hoặc khác.

Những câu thơ có tác dụng qui tụ, cô đọng những cảm xúc hoang mang, hỗn độn, vào một trạng thái được định hình bằng ngôn ngữ, các câu thơ đó cũng tác động thân tâm như những bài thi kệ. Thơ biến hỗn độn thành ra cân bằng, mê loạn thành an trị.

Thần chú không phải là cách duy nhất để con người thay đổi thế giới. Chúng ta còn có người vẽ bùa, có khi gõ trống đồng và thùng thiếc v.v... Hội họa và âm nhạc cũng là những cố gắng của con người để biến mình thành chủ nhân của thế giới, để di sơn, chuyển đảo.

Nhưng tại sao người ta cứ nói: "Thơ mình, vợ người" mà không ai nó "tranh mình", hoặc "nhạc mình". Bộ thi sĩ nhiều tự ái, nhiều ngã mạn hơn các họa sĩ và các nhà soạn nhạc hay sao?

Tôi đoán rằng chúng ta nặng tình với thơ, hơn là với

họa và nhạc, bởi vì thơ dùng tiếng nói, mà tiếng nói ở ngay trong chúng ta, là một phần của chúng ta. Chúng ta thường phát triển khả năng dùng tiếng nói trước khi biết dùng các phương tiện truyền đạt khác. Tiếng nói dùng hơi thở, và hơi thở ở ngay trong chính mình, là nguồn sống và nhịp sống của chính mình. "Ngôn ngữ của thân tâm" gần gũi nhất, tự nhiên nhất là tiếng mình nói, là thơ. Tiếng kêu phát ra từ cõi lòng, như có ngọn gió thổi qua khiến cõi lòng xao động. Hàn Dũ viết: "Phàm vật mất thế thăng bằng thì phát ra tiếng kêu." Có tiếng lòng kêu lên bằng màu sắc, bằng tiếng sáo, tiếng đàn. Nhưng ngay từ khi lọt lòng mẹ, chúng ta đã biết dùng thanh quản và mồm miệng để phát ra những tiếng có ma lực, kỳ diệu, khiến mẹ phải vội chạy tới ôm ấp vỗ về, phải vội mở yếm cho bú, như thể mẹ rất lấy làm ân hận đã để cho chúng ta phải rời khỏi nơi trú ẩn êm ái đầu tiên là trong bụng mẹ. Nói tiếng hồn nhiên, chân chất, như tiếng nói lúc chúng ta vừa tập nói đầy thần lực huyền diệu , như lúc loài người mới bắt đầu tập nói, đó là thơ. Làm thơ là trở về căn nhà cũ, mảnh đất chôn rau cắt rún. Mỗi lần đi xa lâu ngày, nhà tôi trở về chỉ thích được ra vườn nhổ cỏ dại, vun đất cho các luống hoa. Nhà tôi thấy chăm sóc cho cỏ, hoa, làm việc với mặt đất có một tác dụng "an thần" đặc biệt. Người làm thơ và đọc thơ cũng vậy. Tiếp xúc với tiếng nói giản đơn, thuần túy, trực chỉ nhân tâm, để vượt thoát khỏi thế giới sống hàng ngày đầy khái niệm đối đãi, trừu tượng. Đó là trở về với mặt đất, với bụng mẹ.

Làm thơ, đọc thơ có tác động "an thần" - Phàm vật bất bình tắc minh. Minh, kêu lên, là một phản ứng của "cơ năng tự vệ", hầu lập lại một thế thăng bằng mới. Tiếng kêu càng thảng thốt, nguyên sơ, bất ngờ thì chúng ta càng được chạm tới thực tại gần mặt đất nhất, gần bụng mẹ nhất. Chúng ta được cứu rỗi vì chợt thoát ra khỏi cách nói và nếp sống gò

ép trong qui ước, trong khái niệm, khuôn khổ, héo khô, máy móc. Như một người Việt Nam tị nạn ở Huê Kỳ tâm sự:

Xém chút nữa ta thành người điện tử
Nếu không nhờ cứu độ bởi vần thơ

(Ngu Yên)

Người làm thơ này cảm thấy được cứu độ vì anh làm thơ bằng tiếng mẹ đẻ. Trở về với tiếng mẹ là trở về với ngôi nhà cũ quen thuộc, trở về với cách cảm thọ thế giới đã cân bằng.

Nói và cảm thọ

Khi bảo hệ thống tiếng nói (tín hiệu) thay đổi theo mỗi người, vì họ sống các kinh nghiệm khác nhau, chúng ta đã nói một chiều. Chúng ta có thể nói ngược lại rằng chính cách nói năng của chúng ta thay đổi cách chúng ta cảm thọ thế giới. Mấy thế kỷ trước người ta cho tiếng nói là một dụng cụ, như chúng ta có mười ngón tay để sử dụng. Thế kỷ 20 này các triết gia đặt ngôn ngữ vào một trọng điểm. Người ta không hỏi: "mình biết gì về thế giới?", mà hỏi "mình nói gì về thế giới?". Các khoa tâm lý, ngữ học, ngôn ngữ,dân tộc học, v.v... đã giúp chúng ta biết về liên hệ giữa cách chúng ta nói với cách cảm thọ của chúng ta rõ hơn.

Tiếng Việt dùng những chữ *xa* và *gần* để nói về cả thời gian và không gian. Tại sao vậy? Người Pháp thay đổi động từ theo thời gian, quá khứ, hiện tại, tương lai. Nhà ngữ học Whorf nhận thấy người "da đỏ" Hopi ở miền đông bắc Arizona thay đổi động từ (chia động từ) tùy theo việc xẩy ra ở xa hay ở gần, tùy theo hành động xảy ra nhanh hay chậm. Có ngôn ngữ trong đó động từ thay đổi tùy theo một sự kiện

có thật chắc chắn hay chỉ là phỏng đoán (thí dụ nhìn thấy trời mưa thì nói *mưa* theo một cách, còn nghĩ rằng trời bên ngoài đang mưa động từ *mưa* sẽ thay đổi). Người Hopi không dùng số đếm mà chỉ dùng số thứ tự (thứ nhất, thứ nhì, v.v... khác một, hai...). Whorf đã quan sát những nhóm trẻ nói tiếng Anh và trẻ nói tiếng Hopi để trắc nghiệm các em bé này coi chúng có những cách "cảm thọ" ngoại vật khác nhau không. Chưa có các kết luận dứt khoát, nhưng có thể đoán rằng cách chúng ta nói và cách chúng ta "nhìn " thế giới phải có liên hệ.

Một tiếng *chạy, cỏ,* trong tiếng Việt chỉ một việc hay một vật, vì tiếng Việt là tiếng đơn tiết. Cũng tiếng tương đương với *cỏ* và *chạy* trong tiếng Đức, tiếng Nga sẽ có các ý trung gian: từ loại, giống cái hay đực, số ít hay nhiều, thời gian, ngôi của chủ từ, hay khách từ v.v... Tiếng Ấn - Âu trở thành một mô hình có lăng kính, gián tiếp, không trực tiếp và cụ thể như tiếng Việt. Nói tiếng Việt chắc sẽ cảm nghĩ khác khi nói tiếng Anh, Pháp. Người Việt thay đổi động từ mang, sách, vác, khiêng... Nhưng khi dùng động từ chết, muốn phân biệt thứ bậc thì phải dùng tiếng Hán Việt: băng hà, một, vong v... Sự phân biệt ngôi thứ, giai cấp xã hội không có sẵn trong tiếng Việt thuần túy. Đếm số thì người Việt dùng tiếng gốc Nam Á, nhưng khi dùng chỉ thứ bậc thì lại dùng chữ Hán Việt. Ngay trong tiếng Việt cách nói khác nhau cũng biểu lộ cách cảm nhận khác nhau. Người bình dân dùng chữ Bụt, đơn tiết, gốc từ Ấn Độ, nó thành tiếng thuần Việt. Nói đến Phật nghe có vẻ bác học và xa cách hơn. Trong Phép Giảng Tám Ngày của Alexandre de Rhodes (1652) vẫn còn dùng chữ Bụt. Trong ca dao, tục ngữ có nhiều Bụt hơn là Phật. Gần chùa thì gọi Bụt bằng anh, chứ không ai dám gọi Phật thân mật như thế. Những quán ăn bình dân (mì, phở) thường có tên thuần Việt, các cửa hàng,

công ty hay mang tên Hán Việt. Đều là cách cảm nhận khác nhau.

Người Pháp khi mới tới Việt Nam, có người đã cho rằng mắt người Việt không được tinh lắm, nhìn lá cây nói là xanh, nhìn mặt biển cũng nói là xanh. Dân tộc nào lúc đầu cũng thấy giống dân nói tiếng khác mình là... kỳ cục. Người Hy Lạp gọi tất cả các giống dân nói lắp bắp (ba ba ba...) là bọn mọi rợ (barbares). Trạng Quỳnh chê người Tàu nói nghe như tiếng ễnh ương kêu.

Trong ngữ học tâm lý, giả thuyết của Whorf (và sau đó, Sapir) cho rằng cách chúng ta nói liên hệ mật thiết với cách chúng ta nghĩ, cảm và sống. Đã có rất nhiều cuộc nghiên cứu về giả thuyết này. Có người nêu ra, thí dụ, tiếng Pháp hay đặt hình dung từ sau danh từ, tiếng chỉ định sau tiếng được chỉ định, (cá biệt và cụ thể sau, đại cương và tổng quát trước) trong khi tiếng Anh thì ngược lại. Nhà nghiên cứu thấy cách nói đó liên quan đến hệ thống luật lệ. Ở Pháp người ta diễn dịch từ các bộ dân luật căn bản đem xử cho các trường hợp riêng. Trong khi đó hệ thống Anh dùng các án lệ cụ thể để từ đó tìm tới các quy luật chung mà xã hội công nhận. Có biết bao nhiêu thí dụ khác. Người Việt dùng một chữ xanh để nói đến mầu da trời, mầu lá cây. Người Roman có tiếng để gọi nhiều mầu xanh khác nhau, nhưng không có tiếng gọi màu xanh chung. Người da đỏ Huron có hai từ để nói cắt cá (chặt) và cắt cây (đốn), nhưng họ không có động từ cắt nói chung. Làm nhà (cây) và ăn (cá) là hai hoạt động riêng biệt. Người Inuit ở Greenland không nói "tôi bắn tên" mà nói "mũi tên bay từ tôi đi..." Chúng ta có thể đặt một giả thuyết rằng người Việt trong mấy ngàn năm không bị đồng hóa thành người Tàu chỉ vì giữ được ngôn ngữ theo lối nói của các giống dân miền Nam sông Dương tử. (Ở Quảng Đông vẫn còn những nhóm thiểu số nói tiếng

Tàu theo kiểu Việt, thí dụ kê hùng thay vì hùng kê, tức là gà trống). Một sắc dân có cách nói và cách cảm thọ, cách suy tưởng không giống những sắc dân khác. Các nhà tư tưởng thế kỷ này đã nhìn thấy vai trò quan trọng của ngôn ngữ trong cách chúng ta cảm thọ ngoại vật. Michel Foucault gọi cảm-thọ-hệ của một xã hội là cái épistémè của người ta trong xã hội đó. Trong *Les mots et les choses* ông đã nhận xét sự khác biệt trong cách dùng lời nói qua các thời kỳ của lịch sử Âu Châu, từ thời Trung Cổ đến thế kỷ này. Ông cũng nhắc lại Nietzsche rằng không có tiếng nói khách quan (value-free). Tiếng nói quyết định cách chúng ta nghĩ, tiếng nói đòi chúng ta nghĩ theo chiều hướng nào đó. Nhân vật Don Quixote là một biến cố đổi chiều dòng suy tưởng Âu châu vì, Foucault nhận xét, liên hệ giữa lời và vật đã bị đứt, lời nói chạy lang thang, không còn chỉ sự vật mà nó vẫn chỉ.

Tôi nhắc đến những giả thuyết của Whorf hay Foucault không phải để quyết phục quí độc giả về một lý thuyết nào. Tôi nói chuyện thơ, và bàn đến các ý kiến trên chỉ để nhấn mạnh vào một điều là lời nói của chúng ta và cách cảm thọ của chúng ta khó lòng tách biệt. Những lời chúng ta dùng, và cách chúng ta nói lên, nhất thiết có liên hệ với cách chúng ta cảm thọ thế giới chung quanh.

Vì ngôn ngữ có thể là khuôn đúc để cho tâm tưởng của mình vận hành, nên nói lên cũng thay đổi trạng thái tâm tưởng. Người vượt biển trong cơn hoạn nạn đã cầu nguyện để cho lòng bình an.

Các tôn giáo đều bắt đầu bằng lời nói. Vệ đà, Kinh Thi, sách Sáng Thế Ký của người Do Thái, đều là các tác phẩm văn học truyền khẩu. Người Việt Nam đọc truyện Kiều đến mức coi như mọi buồn vui của kiếp người đều có thể diễn tả được bằng các câu thơ trong đó. Và các nhân vật đã trở thành các thần linh, các hồn ma, nhưng lại rất gần gũi đến

nỗi người ta có thể khấn vái: "Lạy ông Từ Hải, bà vãi Giác Duyên, lạy cô Đạm Tiên, cô Vân, cô Kiều, Vương Quan, Kim Trọng.... cho tôi xin một quẻ "cầu duyên". Từ Hải chết trận, lại chết oan ức, chết đứng, nên có lẽ linh thiêng nhất. Vãi Giác Duyên liên quan đến tôn giáo. Cô Đạm Tiên là một bóng ma v.v... Người bình dân bói Kiều như người biết chữ bói Dịch.

Một tập tiểu thuyết bằng thơ như Truyện Kiều đã trở thành một tài liệu bói toán, cho bao nhiêu người, mấy thế hệ. Đó là một trường hợp hãn hữu. Còn những bài thơ ta đọc hàng ngày, tác dụng ma lực của tiếng nói vẫn có, thơ cũng tác động lên các ước ao, hy vọng, như người đi xem bói, chăm chú nghe những ước ao hy vọng của chính mình.

Ôi tự do thật vô cùng quyến rũ

Bàn về câu "Thiên hà ngôn tai! - trời có nói gì đâu" (Khổng tử) nhà văn Hoài đồng Vọng bảo: *Chẳng qua là cụ Khổng sống phải cái thời người ta nói nhiều quá, nói dối nhiều quá! (Ai có qua cầu,* Sài gòn *1957)*

Chúng ta sống ở cái thời mà người ta không những nói nhiều, nói dối nhiều, mà còn nói đi nói lại nói tái nói hồi nhàm tai chỉ một giọng một điệu. Những khẩu hiệu hô đi hô lại. Đến đá cũng phải mòn chứ đừng nói chữ nghĩa. Tôi nhớ có lần Nehru (thủ tướng Ấn) bàn bạc chuyện này. Đại ý ông nói những danh từ Tự Do, Cách Mạng, Công Lý... ngày nay đã thành những khẩu hiệu vô hồn, nhưng chúng ta đừng vì thế mất niềm tin vào tự do, công lý và khả năng con người thay đổi vận mạng của mình. Vì, ông nhắc nhở, cái hồi mà những chữ đó lần đầu tiên được hô thành khẩu hiệu, chúng

đều chứa đựng nội dung. Chúng rúng động tâm can. Nung sôi dòng máu. Chuyển gió thành bão. Cuốn sông thành biển. Như niềm hy vọng thánh linh trên đầu bốc lửa.

Đó là cái thời mà thi sĩ viết chữ Tự Do trên bắp tay, trên vầng trán, trên trái tim, trên thềm đá nhà thờ, trên ruộng, trên núi. Đó là lúc người ta đọc tên Tự Do như tên của người yêu:

Ôi Tự Do thật vô cùng quyến rũ

(Quách Thoại)

Một cái tội lớn nhất của nhà "lãnh tụ" chính trị là họ làm cho các tiếng Độc Lập, Tự Do hết cả ma lực. Đang là thơ, các tiếng đó rớt xuống thành tiếng kêu rỗng, vô nghĩa, có khi bị nguyền rủa. (Nguyễn chí Thiện).

Không phải chỉ những chữ "độc lập, tự do" mới bị số phận lừa bịp, biến thành những tiếng khôi hài nhạt nhẽo. Tất cả ngôn ngữ loài người đều bị số phận đó. Một ngày chúng ta phải nghe bao nhiêu câu hỏi: "Khỏe không?" (How are you? Ca va? Wie geht es Ihnen? Nị hào ma?). Có bao nhiêu người khi nói mấy câu đó thực sự hỏi "Khỏe không?"?

Một ông nhạc trưởng, trong cuộc tiếp tân sau buổi hòa nhạc, hỏi thính giả nghĩ sao về cuộc trình tấu. Một bà nói: "Tuyệt vời!" (Wonderful!). Ông nhạc trưởng ngạc nhiên: "Chỉ tuyệt vời thôi ư?" Người kể câu chuyện (tôi nghe thoáng trong radio CBC, quên cả tên nhân vật) bình luận rằng cái nhà anh nhạc trưởng này tự cao quá đáng. Người ta đã khen Wonderful mà còn chưa hài lòng.

Tôi nghĩ khác. Chẳng qua là ở Bắc Mỹ cái chữ "Wonderful" bị xài mòn hết từ lâu rồi. Bà coi cái áo này sao? Wonderful! Thằng con tôi mới chiếm giải ba về hội họa trong lớp! Wonderful! Sáng nay tưởng bị sổ mũi, bây giờ thấy hết? Wonderful! Tội nghiệp, hồi mới qua đây, nghe ai

nói wonderful tôi cứ tưởng thật!

Bao nhiêu tiếng bị biến thành "độc lập, tự do" theo lối đó. Nghe ai hỏi "is it wonderful?" bao giờ tôi cũng thấy ngẩn ngơ tiếc rẻ. Cái lời đó, đáng lẽ nó phải *wonderful* biết bao nhiêu, mà bây giờ thực sự nó chỉ còn wonderful mà thôi.

Ước gì mỗi ngày chúng ta lại được nghe ít tiếng giản dị, chân thành. Ước gì có ai yêu mình đến mức không gởi cho mình một tấm thiệp in sẵn. Ước gì mỗi ngày, mọi người đều nói với tất cả tấm lòng thành. Tiếng nói chí thành là thơ. Vì người nói sống mãnh liệt những lời nói đó. Sống văn xuôi là sống bằng thiệp in sẵn, các bức tranh in lại. Sống thơ là vẽ lấy tranh của mình, tự mình cất tiếng hát. Phải nói cách nào để cho cái gì Wonderful nó thực sự Wonderful trở lại. Tu đến bao giờ để khi nói ai wonderful, người đó trở thành wonderful thật? Thơ làm mới tiếng nói phải chăng vì thơ làm bật ra cái ý nghĩa tinh ròng nhất (*essenzialità!*)! Để ta sống mỗi tiếng nói, từng tiếng một, tiếng nào thốt ra cũng có nghĩa. Để ta sống mỗi ngày đều trọn vẹn đầy đủ, vì mỗi ngày đều là một ngày mới. "Nhật tân, nhật nhật tân!" Nói một tiếng như chưa bao giờ biết dùng tiếng đó, mỗi tiếng đều chất đầy trọng lượng của xúc cảm và tư tưởng, đó là làm thơ. Để mỗi phút ta sống đều là một phút tuyệt vời.

"Hãy thưởng thức từng phút giây! Vì đây là một ngày của trời đất. Hãy vui hưởng, hãy an trú ở đó" (*Psalm* 118:24). Các thiền sư cũng khuyên chúng ta như vậy: "An trú trong hiện tại - Giờ phút đẹp tuyệt vời" (Nhất Hạnh, *Từng Bước Nở Hoa Sen*).

Ngày mới ngày ngày mới

Thơ trở thành thơ vì đó là tiếng nói đưa chúng ta ra khỏi lối nói hàng ngày. Ra khỏi lối nói hàng ngày, chúng ta bị kích thích để cảm thọ thế giới chung quanh bằng một cách mới. Thế giới quen thuộc bỗng trở thành mới mẻ, như một thi sĩ kêu gọi:

Thức dậy đi nào gỗ đá ơi!
(Tô thùy Yên)

Cái gì đã làm cho gỗ đá thức dậy, sống động, và trở thành linh thiêng, huyền bí? Phái Hình Thức Luận (Formalism) với câu lạc bộ ngôn ngữ học ở Maskva (từ 1905) và ở Praha (từ 1915) đã chú ý đặc biệt đến khía cạnh

kỹ thuật của văn chương, đặc biệt là của thi ca - họ cho chất thơ cũng chính là chất văn chương. Cái đã tạo ra chất thơ là cấu trúc của ngôn ngữ khác với cấu trúc câu nói thường. Vần, điệu, nhịp, láy, chia đoạn... là những "thuật" để nói ngoài "thủ tục thông thường". Các kỹ thuật của thơ đều là để chúng ta nói cách khác, nhìn cách khác, làm thế giới quen thuộc trở thành lạ lẫm (preim ostrannenja). Như Shklovsky nhấn mạnh: "Cái khéo của nghệ thuật là làm các sự vật mất tính quen thuộc"...

Mất vẻ quen thuộc

Phái hình thức luận, từ Shklovsky đến Jakobson, đã giúp người ta lưu tâm đến khía cạnh cấu trúc ngôn ngữ của thơ, trong thời đại mà trường phái Biểu Tượng (Symbolism) còn dùng con mắt thần bí, siêu hình để nói chuyện thơ. Với lối phân tích của họ chúng ta thấy rõ hơn sự tiến hóa của thi ca không phải chỉ là thay đổi hình thức, kỹ thuật, sự tiến hóa làm nẩy ra các chủ điểm mới. Văn chương là một dòng chuyển hóa, mỗi thời có một số yếu tố bị gạt vào hậu trường, một số yếu tố khác tiến ra sân khấu, trở thành *chủ điểm* (the dominant). Jakobson nhấn mạnh đến yếu tố chủ điểm (1935) cũng như trước đó Shklovsky chú trọng đến yếu tố "làm mất vẻ quen thuộc". Trong mỗi giai đoạn văn chương có một số yếu tố này là chủ điểm, sang giai đoạn sau các yếu tố khác nổi bật, vì các yếu tố cũ đã tạo ra các thói quen thuộc quá. Thơ có nhịp, điệu, vần, đối, hình ảnh, cú pháp v.v... Có thời vần, điệu là chủ điểm, có thời nhịp và hình ảnh là chủ điểm, vần điệu không còn quan trọng nữa. Có lúc lời và cách xếp đặt lời là chủ điểm, có lúc cách cảm thọ mới là chủ điểm.

Đọc từng câu, từng bài thơ thì cái đáng chú ý là cách dùng ngôn từ. Thi sĩ dùng ngôn từ theo cách mà hàng ngày ta không dùng:

Ơ kìa bóng nguyệt trần truồng tắm
Lộ cái khuôn vàng dưới đáy khe

(Hàn mặc Tử)

Đây là thi sĩ nói về trăng hay về mình? Hai câu thơ Hàn Mặc Tử có phải chỉ là những kỹ xảo đổi cách nói không? Hay chính cách nhìn độc đáo của thi sĩ tạo nên cách nói mới?

Người quen giảng thơ sẽ bảo thi sĩ “nhân cách hóa” mặt trăng. Chẳng cần biết nhân cách hóa là cái gì, chúng ta chỉ ngạc nhiên sao cái hình ảnh mặt trăng lồ lộ dưới nước như vậy mà ta chưa bao giờ thấy! Cũng vậy:

Một trái trăng thu chín mõm mòm

(Hồ xuân Hương)

Có phải là phép hoán dụ không? Trái trăng thu chín mõm mòm như vậy ai chẳng từng thấy? Chỉ tiếc con mắt ta vẫn nhìn “theo chương trình” nên cứ bỏ qua. Bà Hồ xuân Hương đã vén tấm màn mở mắt ta ra. Bằng tiếng nói mới.

Người làm thơ là nghệ sĩ của tiếng nói cho nên tiếng nói được thả ra tung vãi, gom lượm, sắp xếp, kéo dài, thu ngắn, đẩy nhích lên, hạ xuống, v.v... Người đọc thơ sẽ nhận một thông điệp gồm cả những lời và cơ cấu xếp đặt của chúng, lời nói, cách nói nổi bật lên như là yếu tố quan trọng.

Cây mạnh như vòi nước khổng lồ
Cánh rừng chiều hạ hương chiêm bao

(Tô thùy Yên)

Hình ảnh cây thành vòi nước khổng lồ khiến cách nói nổi bật. Câu nói thiếu động từ và giới từ “Cánh rừng chiều hạ (như) hương (thơm trong) chiêm bao”.

Hơi thở mới nguyên của đồng tiền mừng tuổi

(Nguyên Sa)

làm mới tiếng nói vì đồng tiền xưa nay ta vẫn nghĩ là không thở. Thi sĩ đã làm mở con mắt hồn nhiên của ta, tay ta rung rung cầm đồng tiền mới, ngày mới của một năm mới, và nếu áp đồng tiền vào má trẻ thơ của ta, nó thở hơi ấm áp đê mê.

Bình thường, chúng ta nói: "Tôi muốn hót *như* chim" - "Tôi ngơ ngẩn *như* con nai". Trong thơ ta chấp nhận: "Tôi *là* con chim đến từ núi lạ - ngứa cổ hót chơi" và "Tôi là con nai bị chiều đánh lưới - không biết đi đâu đứng sầu bóng tối" (Xuân Diệu). Nhà thơ không còn dùng pháp tỉ giảo nữa. Như E. Pound viết: "Tôi đứng yên tôi *là* cây trong rừng thấy sự thật như chưa từng thấy" (1926). Khi nói *tôi là*, chúng ta là chim, là nai, là cây, chúng ta không phải chỉ *giống như* nai, chim và cây. Đây có phải chỉ là một "cách nói" mới, hay chính là một cách cảm thọ mới? Thơ cho ta một dịp sống lại trong tạo vật, nhờ đổi một tiếng, một cụm từ, một cách chấm câu. Từ lối nói: "tôi như con chim" đổi sang "tôi là con chim", rồi sẽ tới lúc thi sĩ chỉ cần nói về con chim mà thôi cũng đủ *"Chim xa bày thương cây nhớ cội"*. Câu thơ xưa cũ thực sự lại có cách nói rất mới mẻ.

Tiếng và câu

Không phải chỉ có các nhà thơ bịa ra tiếng mới, cách nói mới, nhà khoa học cũng làm giầu ngôn ngữ. Nhưng khi đóng vai thi sĩ thì cách bịa ra ngôn ngữ khác với khi chúng ta đóng vai nhà khoa học.

Khi nhà toán học Bernouilli quan sát người đánh bạc

ông nhận thấy họ không tìm kết quả thắng lớn nhất, vì thắng hay thua là chuyện bất trắc. Người đánh cá cũng không tìm số trung bình lớn nhất của mọi kết quả, thắng hay thua. Nhưng cái mục tiêu mà người đánh cuộc muốn tối đa hóa là một số trung bình của những giá trị mà người đánh cá định cho mỗi kết quả của thắng hay thua. Cái giá trị ấy không gọi tên rõ rệt, Bernouilli gọi là một giá trị tinh thần. Hai thế kỷ sau, mấy nhà kinh tế và toán học bỗng thấy ý niệm của Bernouilli rất tiện để phân tích tác phong con người kinh tế khi phải đối phó với tình trạng rủi ro bất trắc. Thế là họ phục hồi lại khái niệm, đặt cho một cái tên làm giầu ngôn ngữ, "lý thuyết về vọng lượng ích dụng" (Expected Utility Theory).

Freud đã thay đổi cách dùng động từ "erinnern" trong tiếng Đức, khi ông viết *der Patient erinnert den Vorfall* (Bệnh nhân hồi tưởng một sự cố). Từ trước, động từ này phải viết *sich erinnern* (tự hồi tưởng) mới đúng văn pháp. Nhưng động từ đó vẫn quen dùng cho trường hợp người ta tự hồi tưởng một cách có ý thức. Freud muốn diễn tả việc hồi tưởng của bệnh nhân về một sự cố đã bị dồn vào cõi lãng quên, đã chìm trong vô thức, mà bây giờ nó bỗng dưng bật ra, hiện lên trong ý thức. Để diễn tả trạng thái mới đó, ông viết một câu... sai văn phạm. Nhờ đó, ông ta đã tạo ra một từ mới trong tiếng Đức: hồi tưởng vô thức.

Nhà khoa học làm giàu ngôn ngữ bằng cách tạo ra từ mới, cho những từ cũ các khái niệm mới, đổi cách dùng từ cũ nên tạo ra khái niệm mới. Các khái niệm có định nghĩa rõ ràng. Thi sĩ làm giàu ngôn ngữ theo cách khác. Thi sĩ vận dụng các tập hợp, các cụm từ, nhiều hơn là các từ ngữ riêng biệt. Cái mới nằm ở trong sự xếp đặt mới các từ cũ, để truyền một cảm xúc cũ theo lối mới, tạo ra các ấn tượng mới. Người đọc thơ nhận được, phát hiện ra ấn tượng mới của

ngôn ngữ một cách toàn thể và trực tiếp, không có tính phân tích, chính xác như các từ trong khoa học. Một người Việt nào đó đặt ra các từ mới như: chôm, chỉa, phe phẩy, mánh mung, đó là các thi sĩ. Nói một tiếng lên, chúng ta biết nó chỉ một hiện tượng cũ, đã có tiếng khác tương đương. Một cách khoa học, thì không cần đặt ra tiếng *phe phẩy*, vì khái niệm đằng sau tiếng đó có thể dùng một tiếng cũ cũng được. Nhưng khái niệm đó vốn mơ hồ, bao hàm rất nhiều hoạt động, trong một hoàn cảnh xã hội riêng nào đó. Chính vì tính mơ hồ dính liền với hoàn cảnh xã hội, nên khi xã hội thay đổi, người ta thấy phải đặt ra tiếng mới.

Chúng ta lại nhớ hồi xưa có nhà văn nói về phụ nữ đẹp như thế này: khi cô ngước mắt nhìn lên trời, con chim đang đậu trên cành không thấy đẹp, nó hoảng hốt bay đi. Khi cô đến bên bờ ao, con cá ngó lên cũng chả thấy cô đẹp, nó lặn biến mất. Ấy đấy, người đẹp là đẹp với người mà thôi. Chim và cá chẳng quan tâm.

Đoạn văn trên nói về hai cô gái đẹp nổi tiếng, nhưng không phải để ca tụng vẻ đẹp của các cô. Không hiểu sao, lại có người bị ám ảnh về hình dung mỹ miều của hai cô gái, vin vào đoạn văn đó mà tạo ra các từ ngữ: "chim sa, cá lặn". Bây giờ nói "chim sa, cá lặn" chúng ta chỉ còn nhớ tới hai mỹ nhân, mà quên cả tư tưởng của Trang Tử về tính tương đối.

Nhưng nếu người ta cứ tiếp tục khen nhau "chim sa - cá lặn" hoài, sẽ đến lúc cụm từ đó chả còn làm cho ai rung động nữa. Văn ảnh đó hay thật, nhưng nghe mãi thì sẽ nhàm, sẽ chán như cơm nếp nát. Nó trở thành "programmable". Anh mà khen em như vậy thì em sẽ nản anh vô cùng. Nếu em đẹp thật sự, đẹp mê hồn, đắm nguyệt, say hoa, thì ít nhất vẻ đẹp đó phải kích thích hệ thần kinh, tác động não bộ của anh để anh bật ra ngôn ngữ mới, ít nhất cũng như thế này:

Chìm đáy nước cá lờ đờ lặn
Lửng ngang trời nhạn ngẩn ngơ sa

(Nguyễn gia Thiều)

Đó ! Ít nhất cũng phải như vậy. Nó thêm được mấy trạng tự: lờ đờ, ngẩn ngơ. Nó thêm được lối nói đảo ngược, trạng từ trước, chủ từ sau. Nó là một lối nói mới, xa cách hẳn các văn ảnh đầu tiên của Trang Tử.

Chúng ta say sưa đọc Nguyễn gia Thiều, Nguyễn Du vì các thiên tài này đã chuyển hóa các điển cố quen thuộc ra các văn ảnh mới. Nguyễn Khuyến đã làm những con đường nhỏ quanh co trong làng trở thành mới. Lưu trọng Lư đã dựng lên một con nai vàng ngơ ngác giữa rừng thơ. Các thi sĩ cứ tiếp tục làm cho tiếng nói mới mẻ, giúp chúng ta nhìn thấy cuộc đời luôn luôn mới mẻ.

Trời một bãi đầm lầy man rợ
Đêm vẫn đêm cố cựu vây quanh

(Thanh tâm Tuyền)

các cụm từ "bãi đầm lầy", "man rợ", "đêm cố cựu", "vây quanh" gồm các từ cũ. Để bên nhau, các từ cũ đó tạo nên các ấn tượng mới. Nhưng cách nối liền *Trời* với *Bãi đầm lầy man rợ*, nối liền *Đêm vẫn đêm* với *Cố cựu vây quanh*, và đặt hai câu thơ song song tạo ra các ấn tượng toàn thể mới mẻ hơn.

Sự mới mẻ trong hai câu thơ trên là do cách ghép nối hình ảnh, từ ngữ. Sự thay đổi cú pháp cũng tạo ra các ấn tượng mới. Những bài thơ sau 1975 của Trần dạ Từ rất nhiều dấu chấm, ở giữa câu thơ; rất nhiều mệnh đề độc lập ngắn:

Mở mắt . Đêm lưu đầy . Một mình
Đâu đây giấc mơ còn lung linh

(Sinh Nhật, 1979)

Giật mình . Nhìn nhau . Chiều Vạn hồ.

Tuyết bay . Tuyết bay . Tóc bạn cũ .

(nghe nhạc Cung Tiến, 1989)

Nếu so sánh với lối thơ của Trần dạ Từ trước đó, chúng ta thấy rõ sự thay đổi. Thí dụ trong bài thơ cũ, Nụ Hôn Đầu, những dấu phẩy ngắt câu tạo nên một dòng êm dịu:

Vườn xanh, cỏ biếc, trưa vàng
Nghìn cây phượng vĩ huy hoàng trổ bông

Bây giờ là lối ngắt câu bằng dấu chấm, các hình ảnh đứt đoạn:

Bếp ai tro lạnh chiều nay nữa
Lửa gì đâu. Lửa tủi. Lửa hờn.
....
Ngọn đèn nào leo lét gió mưa
Cơm kêu. Kẻng gõ. Miệng khô khốc
....
Bạn ta nữa. Chân núi Mây Tào
Mười ba năm. Rừng sâu. Sức cạn.

(Lửa, thấy từ Stockholm, 1988)

Cổng tù. Cơ quan. Làng mạc. Thành phố
Nó được gõ. Bằng vồ. Bằng búa.
....
Rời nhau ra. Lặng lẽ. Dư thừa
Họp đôi lại, chúng làm ra lửa.

(Hòn đá làm ra lửa)

Cách chấm câu khiến người đọc nhìn thế giới cách mới. Thế giới không còn là một dòng liên tục các hình ảnh, các động tác tuôn chảy như "vườn xanh, cỏ biếc, hoa vàng" hay "Hoa vàng, cỏ biếc , vườn xanh". Thế giới ngưng lại theo hơi thở chậm và rời. Đứt từng mảnh, từng khúc:

Khi tỉnh. Khi điên. Hồi quên. Hồi nhớ.
Niềm xót thương. Cơn phẫn nộ.

(Thơ gởi Điều).

Người ở tù mười mấy năm đã ngồi yên, nằm xững, nhìn

thế giới đi qua, chậm chạp. Mỗi động từ diễn tả một ngưng đọng.

Tiền nhân đè nén

Làm mới ngôn ngữ là một tham vọng quá lớn. Người làm thơ chắc cũng yêu thơ, và do đó sẽ đọc rất nhiều thơ của các thế hệ trước, của các đàn anh, đàn chị. Thế hệ nào cũng vùng vẫy cố thoát khỏi các nhà thơ đi trước. Cứ mở miệng ra đã lẩy Kiều rồi thì khó mà vượt qua cửa Nguyễn Du. Thời Phan Khôi làm thơ (1932) ông đã than: "Cái ý nào mình muốn nói... thì đọc đi đọc lại nghe như họ đã nói rồi... Té ra mình cứ loanh quanh luẩn quẩn trong vòng bàn tay của họ hoài, thật là dễ tức". Thời Phan Khôi, nói "họ" là nói đến Thanh Quan, Tiên Điền, Đỗ Phủ, Lý Bạch. Thời sau này bao nhiêu thi sĩ khác đã cố thoát mà không ra khỏi vòng bàn tay của Huy Cận, Vũ Hoàng Chương v.v... rồi sau này khi Bùi Giáng thoát ra khỏi Nguyễn Du, Huy Cận rồi thì lại có người khác không thoát ra khỏi tay Bùi Giáng.

Cái gánh nặng của tiền nhân đè lên cổ thi sĩ, cứ như thế từ hơn ngàn năm trước. Theo lời Kim Thánh Thán kể thì Thôi HIệu đã bị nghi ngờ là bắt chước Thẩm Thuyên Kỳ, còn Lý Bạch thì "bị bọn trẻ nít học nói không ngớt lời chỉ trích" vì có câu thơ giống Thôi Hiệu. Thuở xưa người ta đọc thơ là ngắm chân ngắm tay từng chút một. Thẩm Thuyên Kỳ trong bài Long Trì (ao rồng) dùng năm chữ Long và bốn chữ Thiên (trời) mà Thánh Thán khen là "như cánh chim vàng bay động không gian". Thôi Hiệu, không hiểu có biết bài Long Trì chăng, viết bài Hoàng Hạc Lâu, dùng ba lần chữ Hoàng Hạc (hạc vàng), một lần chữ Bạch Vân (mây trắng).

Thánh Thán vẫn khen: "như rồng ngọc lướt biển". Lý Bạch không may mắn, tới dự cuộc vui hơi trễ. Bài Phụng Hoàng Đài của ông dùng 3 lần chữ "Phụng" (chim phượng), bài Anh Vũ Châu dùng ba lần chữ "anh vũ", Thánh Thán bảo Lý Bạch "bắt chước nhăn mày" - như cô gái xóm Đông muốn làm đẹp như Tây Thi, hóa ra lại xấu. Nhưng Thánh Thán cũng chia xẻ cảnh khó khăn của thi sĩ: "Từ xưa đến nay, cái việc văn chương hễ do tính linh của mình phát xuất ra, thì có thể mặc sức vẫy vùng, khua động; *một khi bị tiền nhân đè nén thì khó thoát khỏi lao lung, đó là... sự cố nhiên vậy*" (Trần Trọng San dịch). Sự thay đổi trong ngôn ngữ của thi sĩ nằm trong sự thay đổi của cả hệ thống, của những người cùng nói một thứ tiếng. Thế kỷ 19 người Việt Nam dùng chữ *những,* ít khi dùng chữ các để chỉ số nhiều; trong truyện Kiều có 26 chữ *những* và bốn chữ *các*. Bây giờ cả hai chữ đều thông dụng, nhưng trong thơ thì *những* vẫn nhiều hơn *các*. Trong truyện Kiều chữ *rất* chỉ xuất hiện một lần (rất mực), bây giờ lại khác. Từ khi người Việt tiếp xúc với các ngôn ngữ (và cách suy nghĩ, cảm nhận) của Âu Châu, tiếng Việt thay đổi nhiều. Trước kia chúng ta chỉ dùng chữ rất cho các tính từ (rất đẹp, rất xấu), nhưng bây giờ ta còn nói rất thơ, rất người, thơ và người là danh từ đổi ra tính từ.

Năm 1938 Thạch Lam viết "Một đau khổ" thì bị chê là nói như thế tây quá, không đúng lối Việt Nam. "Một nỗi đau khổ" nghe xuôi tai hơn. Nhưng càng ngày người Việt càng dùng các từ trừu tượng theo kiểu đó. "Một hy vọng", nghe cũng xuôi tai như "một niềm hy vọng". Những người đầu tiên nói lối đó đã làm mới tiếng Việt, như các thi sĩ. Khi thi sĩ viết "mùa gió bạo ngược lộng tràn trề", tiếng lộng tính từ đổi thành động từ, tràn trề tính từ dùng làm trạng từ. Thay vì "một cách tràn trề", bây giờ "tràn trề" thôi cũng đủ. Trong tiếng Việt dùng hàng ngày chúng ta càng ngày càng bỏ bớt

"một cách". Nói "giải quyết linh động" cũng tự nhiên như nói "giải quyết một cách linh động".

Thơ thường biến đổi nhiều nhất khi cả cuộc sống xã hội thay đổi. Thơ mới, thơ tự do ra đời khi xã hội Việt Nam trải qua các xáo trộn. Tình cảm, tư tưởng đều đòi thêm tự do, thêm cởi mở. Cho nên thơ thay đổi. Cách dùng chữ của Nguyễn Duy trong bài Nhìn Từ Xa Tổ Quốc cho thấy một khát khao tìm cách nói mới khi con người xã hội muốn phá vỡ các khuôn khổ nghĩ và cảm. Thơ Đỗ Kh., Nguyễn Bá Trạc có dấu vết những phản ứng của người nói tiếng Việt ở xa quê hương. Tiếng Việt của người Việt ở ngoại quốc sẽ làm phong phú thêm cho kho tàng tiếng Việt khi hai dòng văn chương được trao đổi rộng rãi hơn. Những sự "đè nén" của ngôn ngữ đã bị cởi tháo, sẽ mang tới nhiều kiểu cách bất ngờ.

Tiên đoán

Khi nhấn mạnh đến tính chất "lạ lẫm" của tiếng nói văn chương, các lý thuyết gia thuộc phái "hình thức luận" chỉ mới khám phá phạm vi thuần ngôn ngữ. Các nhà lý thuyết sau này, từ "cơ cấu luận" (structuralism) cho đến "phá cách luận" (deconstruction) đã đi xa ra ngoài phạm vi của tiếng nói thuần túy. Chúng ta cũng có thể dùng các hiểu biết của tin học để giải thích tại sao tiếng nói thi ca lại tạo ra tính chất lạ lẫm mà các nhà ngữ học ở Praha đã nhấn mạnh. Tính lạ lẫm, bất ngờ ở trong thơ là do mức độ "hàm hồ", thiếu tổ chức, không dễ tiên đoán. Nói theo lối tin học (information theory), ý tứ trong bài thơ trở thành lãng đãng, mơ hồ, là vì xác suất của các chữ, các câu nhỏ hơn một và

lớn hơn số không. Trong bài thơ chữ nọ theo sau chữ kia, câu này tiếp câu khác nếu chữ nào, câu nào cũng tiên đoán được gần gần đúng, thì bài thơ đó khó hay lắm. Ngược lại, các chữ và câu hiện ra một cách kỳ cục, người đầu óc không rối loạn không thể chấp nhận được, thơ như vậy cũng khó gọi là hay. Có tính bất ngờ, nhưng có khả năng xuất hiện, trong khoảng ngôn ngữ đó ta có thể thấy thơ hay.

Chúng ta có thể áp dụng ý tưởng trên khi đọc thơ làm theo luật và khi đọc các bài thơ dịch. Đặc tính "bất ngờ", "khó tiên đoán" bị giảm đi rất nhiều khi chúng ta phải dịch thơ hay phải làm thơ theo một niêm luật chặt chẽ.

Tính "dễ tiên đoán" giúp ta hiểu thêm tại sao làm thơ theo âm luật càng về sau càng khó hay, người đi sau cứ luôn luôn vướng chân người đi trước. Vì các câu thơ nối theo nhau đều bị hạn chế bởi âm luật, cho nên có khả năng dễ đoán trước. Người ta có thể đoán rằng sau câu:

Ta dại ta tìm nơi vắng vẻ

(Nguyễn bỉnh Khiêm)

thì câu tiếp theo sẽ có các đặc điểm sau đây:

1. Tự loại của các tiếng trong bẩy tiếng (chỉ có bẩy tiếng mà thôi) sẽ có các đặc điểm sau:

1	2	3	4	5	6 7
Danhtừ hay Đại danh từ	tĩnh từ vềngười âm bằng	lập lại tiếng 1	động từ vềngười âm trắc	danh từ về địa điểm	tĩnh từ kép chữ thứ 6 âm bằng chữ thứ 7 có vần ao, âm bằng

2. Ý nghĩa của các tiếng từ 1 đến 6,7 cũng được định trước, hoặc trái nghĩa, đối nghịch, hay tương đồng với các tiếng ở câu trước.

Vì luật lệ của âm vận thơ Đường, người làm thơ được chọn lựa ít hơn, cho nên mức độ tiên đoán dễ dàng hơn. Nguyễn bỉnh Khiêm viết:

Người khôn người đến chốn lao xao

Một thi sĩ khác có thể diễn tả một tâm trạng khác:

Ai khôn ai ở cõi u sầu,

hay là

Em buồn em khóc cảnh thiên thâu,

vân vân. Mỗi câu đó đều phải nằm trong vòng âm luật và hợp ý tứ của các câu khác trong bài thơ. Nghĩa là độc giả dễ tiến đoán hơn, như thể "không trung" thì phải vần với "mông lung". Trong hoàn cảnh đó, tạo được cảm tưởng bằng ngôn ngữ lạ, bất ngờ là việc rất khó.

Cũng vì vậy mà dịch thơ cũng khó, vì bao nhiêu tự do đã bị hạn chế, ý tứ được định sẵn cả, chỉ còn có âm thanh được thong thả một chút. Chỉ có các thiên tài đã nhập tâm kỹ thuật trong đầu, sử dụng âm luật như người tài xế cầm bánh lái xe, đẩy ngón tay nhẹ nhàng không cần suy nghĩ, các thiên tài mới cho ta những câu thơ theo âm luật một cách tự nhiên mà vẫn bất ngờ. Như Wittgenstein viết: "Thiên tài là khi nào mình không nhận thấy có kỹ thuật". Thí dụ lấy hai câu thơ Thôi Hiệu này để dịch:

Hoàng hạc nhất khứ bất phục phản
Bạch vân thiên tải không du du

Tản Đà dịch bằng thơ sáu tám

Hạc vàng đi mất từ xưa
Ngàn năm mây trắng bây giờ còn bay

Rồi Vũ Hoàng Chương lại dịch theo lối thất ngôn:

Vàng bay cánh hạc đi đi mãi
Trắng một màu mây vạn vạn đời

Đã biết trước ý thơ Thôi Hiệu nói chuyện gì rồi, đọc Tản Đà và Vũ hoàng Chương dịch vẫn còn sửng sốt bàng hoàng, vì ngôn ngữ của hai thiên tài này vẫn còn cho ta các lối nói mới lạ.

Thơ càng dễ tiên đoán thì càng sáng, vì mỗi chữ mỗi câu đều đáp ứng sự chờ đợi của độc giả. Nhưng nếu tiếng nào cũng đoán trước gần đúng với xác suất 80%, 90% thì nhạt phèo.

Thử lấy hai câu lục bát còn bỏ trống hai tiếng 5 và 6 ở câu sau:

Tiễn anh ra đến bờ sông
Thuyền trôi đi, cả (5) (6) trôi theo.

Bây giờ thử đưa 2 câu thơ đó cho 100 người Việt Nam đã quen đọc thơ lục bát chúng ta yêu cầu họ điền vào 2 tiếng 5,6 thành câu thơ đầy đủ. Tôi chắc đa số sẽ nghĩ ngay tới các chữ song tiết quen thuộc với vần *ong* để mô tả cảnh chia ly. Cho nhiều người chọn hai chữ xong, tôi có thể làm bảng thống kê tưởng tượng như sau:

40% các thi sĩ chọn chữ *tấm lòng*
20% các thi sĩ chọn *cõi lòng*
10% chọn *mây lồng*
1% chọn *nhớ mong*, vân vân

Nếu quí vị nào chọn các chữ "tấm lòng" hay "cõi lòng", quí vị thuộc vào nhóm đa số các người quen đọc thơ lục bát và nói sõi tiếng Việt. Chúng ta sống bằng tiếng Việt và thơ lục bát mãi rồi chúng ta sẽ được "điều kiện hóa" để bật ra các tiếng đó. Không có gì để ngạc nhiên nữa. Cũng chính vì thế mà hai câu lục bát đó sạch nước cản nhưng chẳng có gì hay ho thú vị. Sáng sủa quá cho nên hết cả hương vị.

Sáu cái ly

Những người quen đọc thơ lục bát thử coi ba câu thơ này của Nguyễn bá Trạc rồi ngừng lại, ngẫm nghĩ coi câu thứ tư sẽ như thế nào:

Những hôm lòng sáng như trời
Tâm hiền như bụt miệng cười như hoa
Một mình một ấm nước trà

Ba câu thơ giản dị như ca dao, hiền lành như thơ của một người học đạo. Đọc đến đây chúng ta chờ đợi gì? Ông thi sĩ nói đến tâm, đến bụt, đến ấm nước trà, lời lẽ ông thật sáng, thật hiền. Chúng ta chờ đợi gì? Một buổi sáng mùa thu của Nguyễn Tuân, có sư cụ chùa Đồi Mai chăng? Hay là dậu cúc, cần câu, điếm cỏ của Đào uyên Minh và Nguyễn bỉnh Khiêm? Nhưng Nguyễn bá Trạc chỉ viết:

Ngồi ở trong nhà với sáu cái ly

Sáu cái ly ở đó từ bao giờ, một người ngồi đó tự bao giờ. Sự tĩnh lặng, hiền hòa này rất bất ngờ, nhưng nhờ tính bất ngờ đó mà tứ thơ phiêu phiêu dào dạt hơn.

Nếu chúng ta đọc bốn câu thơ của Nguyễn bá Trạc như đọc văn xuôi thì ta chỉ thấy một bài tả cảnh rất nhạt. Có một ông ngồi một mình ở trong nhà với một ấm nước trà và sáu cái ly. Ông ngồi thù lù đó làm gì chẳng biết, chỉ thấy ông khoe rằng lòng ông sáng như trời, tâm ông hiền như bụt, miệng cười như hoa. Nếu phải viết văn xuôi để kể bấy nhiêu chuyện thì chắc không ai muốn viết.

Vậy sáu cái ly bỗng nhiên nói rất nhiều về ông thi sĩ này là vì ông làm thơ. Đọc ba câu lục bát, thơ làm cho chúng ta chờ đợi, vì các vần điệu được xếp đặt, khích lệ, lôi kéo chúng ta. Trên sân khấu của ba câu thơ đầu, xuất hiện câu thứ tư. Khi đó các cảm xúc chờ đợi được mở ra bằng một

hình ảnh bất ngờ, gợi thêm bao cảm xúc khác.

Cũng bấy nhiêu điều, nói bằng văn xuôi thì nói bao nhiêu được bấy nhiêu. Nói bằng thơ tạo nên các ý tứ dào dạt. Hoàng Liên khi ở tù vẫn hay làm thơ, và nhiều bài thơ rất thoát:

Ngỡ ngàng chăn chiếu
Đợi chờ chim sớm gà trưa
Không gian quá thiếu
Thời gian quá thừa

(nhà tù Hà Nội, 1969)

Trong hồi ký *Ánh Sáng và Bóng Tối* ông viết: "... dần dần tôi nghiệm ra rằng, đôi khi, nhờ mấy câu thơ, tôi đã phô diễn được một vài cảm nghĩ mà nếu viết văn xuôi, chưa chắc tôi đã nói lên hết được" (Văn Nghệ xuất bản, 1990, trang 225). Nếu người chưa từng viết văn thì không hiểu thơ được như vậy.

Người làm thơ theo âm luật tự hạn chế cách nói năng của mình, vì vậy lời nói càng gọn hơn, phải cô đọng và xúc tích hơn. Khi bàn đến tính chất "dễ tiên đoán" của thơ theo âm luật, tôi không hề có ý nghĩ rằng vì thơ có âm luật nên nó bớt hay đi. Phải nói ngược lại mới đúng. Vì thơ bị ràng buộc trong âm luật, nên nếu thi sĩ vẫn ở trong vòng luật lệ đó mà thoát ra được với các ý tứ, lời lẽ mới lạ, khi đó thơ càng tuyệt vời. Chúng ta đã đọc các bài thơ luật bất tử, của Thanh Quan, Hồ xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Vũ hoàng Chương v.v... Khi đọc một câu ta chờ đợi câu sau phải như thế nào, ta lo sợ cho người thi sĩ đang bị gò bó. Đến lúc câu thơ xuất hiện, ta sung sướng vì ngôn ngữ của thi sĩ lại bay bổng tuyệt vời, đến chỗ mới lạ bất ngờ, mà vẫn ở trong vòng niêm luật. Vì vậy đọc thơ trào phúng, chúng ta thấy thơ luật là thứ đọc sảng khoái nhất. Từ Hồ xuân Hương, Tú Xương, đến sau này Tú Mỡ, Tú Kếu, Nam Man, chính những bài thơ

có niêm, có luật, đối nhau chan chát lại tạo ra các tiếng cười hỉ hả nhất. Vì người làm thơ đang chơi rỡn với chữ nghĩa, họ nằm trong khuôn khổ gò bó niêm luật, mà lại thoát ra ngoài như nhà ảo thuật, một cách thảnh thơi; điều đó càng làm cho người đọc hỉ hả, chia xẻ một trận cười ròn. Trong văn chương truyền khẩu ở Việt Nam, những bài hát chế riễu người cầm quyền cũng có đặc điểm này. Những bài đó nhái theo giọng điệu của những bài hát rất phổ thông, được nhà cầm quyền rót vào tai dân chúng mỗi ngày. Đặt lại lời cho các bài đó cũng giống như viết một câu thơ phải theo âm luật, ý nghĩa phải đối đáp, mọi thứ được qui định sẵn. Nhờ vậy câu hát đã hay, cái hay được tăng lên gấp bội. Những câu hát phổ thông làm cả nước cười như mếu: "Tổ quốc ơi ăn khoai mì ngán quá!" và "Cây cuốc cong thì mình mong cây cuốc gẫy!" hay "Cha em trồng khoai lang - đào lên thấy khoai mì - Vội vàng đi đăng ký..." đều là các sáng tạo bị gò ép trong âm luật mà thoát ra một cách tài tình. Giống như khi thi sĩ Nguyễn Duy phải nuôi mấy con heo trong nhà, trên căn gác ở tầng thứ ba, ông ứng khẩu đọc:

Nay ở trong thơ nên có cám
Nhà thơ cũng phải biết nuôi heo

Hai câu thơ trào phúng truyền khẩu này có tiếng cười ròn hơn vì nó nhại lại thơ lãnh tụ. Thay “thép” bằng “cám”, và “xung phong” bằng “nuôi heo”. Hai câu thơ nhại đã “thông báo” rất nhiều. Một thứ tin tức được thông báo chính ở chỗ nó là thơ nhại lãnh tụ.

Vẻ bình thường mới mẻ

Nhấn mạnh đến tính mới lạ của thơ có thể gây cảm tưởng chỉ những gì kỳ lạ mới tạo ra tiếng nói thơ. Không, tôi không có ý như vậy. Sự giản dị cũng làm cho ta kinh ngạc. Ai cũng thuộc bài Mùa Thu Câu Cá của Nguyễn Khuyến:

Ao thu lạnh lẽo nước trong veo
Một chiếc thuyền câu bé tẻo teo
Sóng biếc theo làn hơi gợn tí
Lá vàng trước gió sẽ đưa vèo
Từng mây lơ lửng trời xanh ngắt
Ngõ trúc quanh co khách vắng teo
Tựa gối ôm cần, lâu chẳng được
Cá đâu đớp động dưới chân bèo

Bài thơ làm cho ta kinh ngạc vì lời thơ sao mà giản dị, sao mà trong veo. Nếu ta đã trải qua kinh nghiệm "gò" thơ Đường luật bẩy chữ tám câu thì ta lại càng kinh ngạc vì lối nói đơn sơ chân chất của Nguyễn Khuyến hơn.

Trời đất, cỏ cây ở đâu cũng có. Chỉ có thi sĩ là khác nhau. Cả ngàn năm thi ca Việt Nam bao nhiêu người rung động về mùa thu, viết thơ mùa thu. Phải đợi đến Nguyễn Khuyến mới có một bài thơ "Mùa thu câu cá". Những sự thật trong đó ai cũng thấy, ai cũng có thể thuật lại bằng lời cho chúng ta nghe. Nhưng từ hơn một thế kỷ nay, người Việt Nam ai cũng phải nhận đây là một tuyệt tác. Điều tuyệt diệu trong bài thơ này là mỗi câu thơ riêng lẻ có thể rất tầm thường. Bất cứ một thi sĩ trẻ nào đang tập dùng vần điệu đều có thể viết những câu như: *Lá vàng trước gió sẽ đưa vèo.* Nếu chúng ta dịch câu thơ trên ra ngoại ngữ để khoe rằng đây là câu thơ của một thi hào Việt Nam, chắc người ngoại quốc sẽ ngạc nhiên. *Lá vàng trước gió sẽ đưa vèo,* có thi sĩ nào tả cảnh thu mà không viết được câu đó?

Vậy thiên tài thi ca của Nguyễn Khuyến nằm ở đâu? Chúng ta không thể tìm ở từng lời, từng câu, từng hình ảnh, mà phải đứng xa ra, nhìn ngắm cả bài thơ như một toàn cảnh. Giống như một bức họa mà mỗi đường nét, mỗi vệt màu đều bình thường, nhưng toàn thể bức họa là một tuyệt tác. Hình ảnh và âm thanh bài Mùa Thu Câu Cá cho chúng ta cảm giác về những vật *nhỏ bé*, như những ngõ trúc, mặt ao, lá tre, làn sóng nhẹ. Toàn thể bài thơ cho chúng ta cảm giác của sự *yên tĩnh,* vì tất cả các chuyển động và các vật bất động đều dịu, đều yên. Toàn thể bài thơ mang cho ta cảm giác *trong trẻo*, vì bầu trời, làn sóng, cơn gió, ngõ trúc, tiếng cá đớp chân bèo, đều thanh tĩnh, trong veo. Kết hợp được những cảm giác trong trẻo, yên tĩnh, nhỏ bé đó lại, Nguyễn Khuyến đã đưa ta về giữa một làng quê ở huyện Bình Lục,

Hà Nam. Pasternak nói: "Chỉ có sự bình thường là thực sự kỳ diệu khi được bàn tay của thiên tài chạm tới". Bàn tay thiên tài của Nguyễn Khuyến đã làm bất tử một giây phút ngồi câu cá giữa ao thu làng quê ở Hà Nam. Liệu các bạn trẻ chưa bao giờ sống ở đồng quê Việt Nam có cảm nhận bài thơ đó như chúng ta cảm hay không? Nếu họ thông tiếng Việt, đọc và nói tiếng Việt nhiều, tôi hy vọng họ vẫn cảm được các tiếng: "Trong veo, tẻo teo, vèo, xanh ngắt, vắng teo" như các vang vọng trong lòng tôi từ mấy chục năm nay. Nếu chúng ta dịch bài thơ trên thành văn xuôi, hay dịch ra tiếng nước khác, thì các cảm giác vang vọng trên chắc sẽ mất. Chất thơ của một ngôn ngữ, một nền văn hóa, đem sang ngôn ngữ khác sẽ biến đi. Như Robert Frost bảo cái gì dịch không nổi thì cái đó là thơ.

Bài thơ Mùa Thu Câu Cá làm tiếng nói mới mẻ, chính vì, thứ nhất, các thi sĩ trước đó khi tả mùa thu đã cố gắng bắt chước để trở thành cầu kỳ; và, thứ hai, Nguyễn Khuyến không đi vào lối mòn đó nữa. Ông đổi "chủ điểm" của thi ca một thời đại.

Các thi sĩ đã cố gắng nhiều quá như thế nào? Bắt đầu là những bài thơ và từ của Đào Uyên Minh, Đỗ Phủ. Viết về Thu như các vị đó thật là tuyệt vời. Bao nhiêu thế hệ đã mang vào ngôn ngữ thi ca các hình ảnh gió thu, mây thu, hoa cúc, lá ngô đồng, cảnh người chinh phụ, cảnh tiễn đưa bên sông, sương trắng, núi lam v.v...

Sau đó, các thi sĩ mầm non, và các thi sĩ suốt đời chỉ làm mầm non, cứ thế đi theo lối mòn của các thi bá đời trước. Hễ viết về mùa thu là phải có hoa cúc, lá phong:

Giếng ngọc sen tàn ....
Rừng phong lá rụng.....

(Ngô chi Lan, thế kỷ 15)

Cho đến thế kỷ 20 vẫn còn thi sĩ đi theo:

Gió thu hoa cúc vàng lưng dậu

(Xuân Diệu)

Trước cảnh thu về, tất cả mọi người, người làm thơ cũng như không làm thơ, ai mà chẳng xúc động. Xúc động rồi, tìm đọc, nhớ lại một bài thơ mùa thu cũ, thì lại vẫn bấy nhiêu hình ảnh: dậu cúc, rừng phong, rặng liễu, vân vân. Ngôn ngữ mới lạ ở thế kỷ thứ 3, thứ 7, thế kỷ 15, dần dần đã trở thành ngôn ngữ khuôn sáo, theo program, tự động hóa. Không còn làm cho ai ngỡ ngàng.

Vì vậy, khi đọc Nguyễn Khuyến, ta gặp các tiếng "trong veo, gợn tí, đưa vèo, vắng teo...", ngôn ngữ hoàn toàn Việt Nam, hình ảnh hoàn toàn Việt Nam, ta thoát ra khỏi cái chương trình tự động hóa. Không cần Đỗ Phủ, bỏ cả Đào uyên Minh, chúng ta thấy lá tre, chiếc ao nhỏ, lối đi quanh co trong làng, cá đớp động chân bèo. Ra khỏi ngôn ngữ khuôn sáo, trở lại với ngôn ngữ thuần phác, chúng ta ngỡ ngàng. Phép đối ngẫu thường làm cho lời thơ gò bó, ở trong tay Nguyễn Khuyến thì lại như tiếng nói tự nhiên hàng ngày. Chúng ta càng ngỡ ngàng.

Cũng những chiếc lá thu rơi từ muôn ngàn năm, mỗi thi sĩ, mỗi thời vẫn có thể giúp chúng ta nhìn thấy các lá thu đó như nhìn lần đầu. Tản Đà đã vẽ ra những chiếc lá thu bay qua tường hàng xóm, bay lại bay qua, để dẫn ta vào tấm lòng một người vợ chờ chồng. Lưu trọng Lư đã dựng lên hình ảnh con nai vào rừng thu. Và không phải chỉ nhìn lá rụng, ông còn nghe âm thanh xào xạc dưới gót chân nai.

Muôn ngàn năm sau nữa, lá thu vẫn tiếp tục rơi trên mặt đất. Loài người vẫn tiếp tục xúc động. Và mỗi thi sĩ vẫn tiếp tục làm mới tiếng nói, để giúp chúng ta đọc thơ lại thấy mỗi mùa thu đều mới, mỗi chiếc lá rụng giống như mới rụng lần đầu tiên.

Đọc một bài thơ về một tình huống khác

Lính đóng ven rừng
Giữa mùa nóng nực
Uống cạn hố nước
Thấy toàn đầu lâu
Thịt rữa đi đâu
Còn xương trắng nhởn

(Trần đức Uyển)

Đây là một bài thơ tuyệt tác viết về chiến tranh, ở Việt Nam hay ở bất cứ nơi nào khác. Chỉ có một điểm khác lạ so với câu nói hàng ngày, đó là các câu thơ có vần (nực-nước; lâu-đâu), các vần ôm dùng để thắt chặt câu thơ vào nhau thành một khối. Lời rất giản dị, bình thường.

Độc giả có thể nói tính độc đáo trong bài này là do tính rùng rợn bất ngờ của hình ảnh đầu lâu hiện ra dưới hồ nước. Bất ngờ, rùng rợn không đủ làm ra chất thơ. Quí vị có thể đọc một câu: "Tôi giắt khẩu súng vô túi. Rồi cầm tay nàng, đưa vào rừng". Nghe cũng rùng rợn đấy chứ? Tha hồ mà tưởng tượng. Nhưng câu đó đâu tạo thành thơ được?

Chất thơ không phải ở các ý bất ngờ, hình ảnh rùng rợn. Mà phải ở ngôn ngữ. Hai câu đầu cho thấy đời lính vất vả. Hai câu cuối là nỗi tang tóc của chiến tranh. Một nhu cầu bình thường, là nóng nực thì khát nước. Đầu lâu dưới hồ nước làm người ta suy nghĩ: kiếp người, đời lính, chiến tranh... Bao nhiêu là cảm hoài. Ghép các câu nói bình thường lại, để tạo ra bao mối u hoài sâu thẳm, dư âm ngân dài mãi mãi. Đó là làm mới ngôn ngữ.

Anh có thấy không?

Hồi thơ tự do xuất hiện ồn ào (1955-57) nhiều người chỉ trích các nhà thơ viết cầu kỳ, bí hiểm, làm vất vả độc giả. Nhưng bình tâm mà xét, thơ tự do đọc lên lạ tai vào thời đó, không có gì cầu kỳ. Thí dụ, thử đọc Thanh tâm Tuyền:

Biển trập trùng hằng thế kỷ xưa
Người lên tiếng khóc.

Nói như vậy không giản dị thì thế nào mới giản dị? Phải chăng người ta muốn hai câu đó có liên hệ với nhau rõ hơn:

Biển trập trùng hằng thế kỷ xưa
(Tôi nghe thấy như), hoặc
(Trên tấm phông của biển đó), hoặc
(Vì biển trập trùng như vậy nên)
....
Người lên tiếng khóc.

Những câu ca dao

Chim quyên xuống suối tha mồi
Thấy em đau khổ đứng ngồi chẳng yên

Giữa 2 câu liên hệ thế nào?

Hay người ta muốn hai câu đó phải có vần, phải đúng luật bằng trắc:

Biển trập trùng hằng thế kỷ xưa
Người lên tiếng khóc (khóc như mưa)
(khó c u ơ)
(rấ t lâ m ly)

Nhưng nói như vậy mới là cầu kỳ, điệu bộ, rườm rà. Và chắc chắn không diễn đạt được cái điều giản dị mà thi sĩ muốn nói.

Biển trập trùng hằng thế kỷ xưa
Người lên tiếng khóc

Có những lối nói giản dị đến kinh ngạc như trong bài thơ "Phạm văn Thông" của Quách Thoại tả cảnh chôn sống người thời Cải Cách Ruộng Đất:

Anh có thấy không
Hai chân nó trồi lên mặt đất kìa
Giữa khoảng đồng không
Anh có nhớ không
Lúc người ta bắt nó ngoài đồng
Thì nó vẫn còn sống
Đến khi nhận đầu nó xuống
Thì nó vẫn còn sống
Anh có nhớ không
Khi người ta lấp đất rồi
Thì nó vẫn còn sống
Anh có hiểu không
Khi người ta chôn nó rồi
Thì nó vẫn còn sống
Nó vùng nó vằng
Nó nghe nó ngửi
Nó nhai nó nuốt
Toàn đất là đất
Kìa nó cử động
Ngo ngoe hai chân không
Tôi tưởng còn nghe nó rống
Giữa khoảng ruộng đất im lìm đồng không
- Tôi tên Phạm văn Thông
Tôi không.
Tôi không.
Tôi không.

(1956)

Những tiếng thét "Tôi không! Tôi không!" để riêng là lời nói hàng ngày. Nhưng đặt vào đúng vị trí đó, trong bài

thơ đó, sau những câu, những đoạn, những âm thanh và hình ảnh ở đó, làm chúng ta bàng hoàng, như nghe tiếng sấm sét.

Tôi cũng có cảm giác bàng hoàng ngơ ngẩn như vậy khi đọc bài thơ "Chuỗi hạt bồ đề Thái Lan" của Nguyễn bá Trạc trong Ngọn Cỏ Bồng (1985). Năm , sáu dòng cuối cùng của bài thơ chỉ là những câu niệm Phật quen thuộc sau mấy đoạn thơ kể truyện, cũng là tiếng sấm sét. Làm muốn bật khóc.

... Bọn cướp biển Thái Lan lột truồng tất cả
mọi người trên tàu để khám xét cướp bóc
xong chúng ngả rượu ra
bảo những người trần truồng ngồi xuống ca hát
cho chúng uống rượu chơi
Tôi hỏi vậy các cháu có hát không?
Các cháu nói lúc đầu cũng mắc cỡ nhưng
mọi người đều hát
chúng cháu cũng hát
Tôi không hỏi họ đã hát những bài gì
để giúp vui bữa tiệc

Đêm hôm nay tôi lần chuỗi hạt bồ đề này
Chuỗi hạt làm ở Thái Lan cả thảy có 110 hạt
Tôi niệm:
Nam mô A di đà Phật
Nam mô bổn sư Thích ca Mâu ni Phật
Nam mô cứu khổ cứu nạn Quan thế âm Bồ tát
Nam mô A di đà Phật
Nam mô A di đà Phật

Đọc một "đoạn" thơ của Chân Phương gần đây hơn:

thi nói tiếu lâm giữa sa mạc
#
ngoài tôi ra không ai tham dự

#
kể xong
tôi khóc một mình

Ngắt riêng từng câu ra, không khác gì câu nói bình thường mỗi ngày. "Ngoài tôi ra không ai tham dự", đó là một lời tường thuật theo lối văn nhà báo. "Kể xong - Tôi khóc một mình" Đó cũng là văn nhật báo.

Nhưng cả đoạn thơ của Chân Phương làm chúng ta bàng hoàng. Cái bàng hoàng khi ngắm một bức tranh, khi coi một vở kịch, một đoạn phim. Bàng hoàng vì tính hài hước và bi thảm của màn kịch ngắn. Chính ngôn ngữ bình thường làm chúng ta bàng hoàng, ngôn ngữ bình thường làm nổi bật tính bất thường trong câu chuyện kể vắn tắt, vì thế bi đát và khôi hài hơn.

Chúng ta có thể nói rằng Quách Thoại, Chân Phương, Nguyễn bá Trạc dùng cách nói năng của ngôn ngữ hàng ngày, nhưng làm thành lạ lẫm vì nhịp điệu của các câu thơ tự do, vì phá vỡ các âm luật làm thơ thông thường.

Rất nhiều thi sĩ không "phá vỡ" lề lối thơ cũ đến như vậy, có thể họ vẫn tôn trọng âm điệu bằng trắc, hay vần, mà chỉ dùng các cú pháp mới, cách ghép các từ ngữ, hình ảnh mới mà thôi.

Thí dụ mấy câu thơ Du tử Lê:

Tôi nghe hắt hiu từ mắt em ngát lạnh
Con dế buồn tự tử giữa đêm khuya
Bầy sẻ cũng qua đời lặng lẽ

....

Em ở đó bờ sông còn ấm cát
Con sóng tình vỗ mãi một âm quên

Mới đọc qua chúng ta không thấy một ngôn ngữ nào kỳ lạ. Đọc lại lần nữa, chúng ta sẽ thấy vài hình ảnh: mắt em mát lạnh, con dế buồn tự tử, bờ sông còn ấm cát, tiếng sóng

vỗ như một âm thanh đã quên... Đọc lại nhiều lần, chúng ta lại thấy cả những hình ảnh trên cũng không còn lạ lắm nữa. Có cái gì khiến chúng ta phải dừng lại ngẫm nghĩ, như đi qua vườn phải dừng chân ngắm nghía một bông hoa lạ. Tại sao "bày sẻ cũ cũng qua đời lặng lẽ"? Tại sao có cả mắt em ngát lạnh (ngát lạnh là xúc giác hay là khứu giác?) cùng với bờ sông cát còn ấm, và "con sóng tình vỗ mãi một âm quên"? Con dế thời thơ ấu, con dế mèn suốt trong đêm khuya hát sẩm không tiền, bây giờ con dế đã tự tử, bày sẻ đã qua đời, mắt lạnh hắt hiu và âm thanh đã quên lãng. Tất cả các cảm xúc và hình ảnh, và hồi ức đó, dâng lên cùng một lượt, như một bức tranh, một đoạn phim. Đằng sau các ngôn ngữ đó là một cõi lòng mà nếu chia cắt các câu, các từ ngữ ra, ta không thấy được. Cái lạ ở đây không nằm trong kỹ thuật. Cái lạ bắt nguồn từ trước khi ngôn ngữ thốt lên. Chính cách sống, cái nhìn, cách xúc động mới, dù lồng trong hình tướng cũ của ngôn ngữ, đã tạo ra thơ.

Ezra Pound nhận thấy mỗi đời có một vài thiên tài nhìn thấy một cái gì mới rồi biểu hiện ra... Rồi sau đó có vài chục, vài trăm hay vài ngàn người biến chế, pha loãng, hay lập lại.

Ezra Pound chia các nhà văn, nhà thơ ra làm sáu loại (*How To Read*, 1928)

Thứ nhất là những người khám phá, phát minh (the inventors). Tác giả của những bài ca dao, bài hát dân gian đã tạo ra các thể cách nói năng mới! Ai đã viết những dòng thơ song thất lục bát đầu tiên, các bài thơ mới, thơ dự do đầu tiên? Trong văn học Tây phương Pound đã kể tên các thi sĩ Arnault Daniel, Cavalcanti, người viết tiếng Provence, người làm thơ tiếng Ý. Dương quảng Hàm nêu thí dụ Kinh Thi và Sở Từ ở dòng văn học Viễn Đông.

Thứ nhì là các bậc đại gia (The masters), đã thấm nhuần phong cách của những nhà sáng chế, mang vào tiếng

nói cá tính và biệt tài của mình, đẩy thơ văn đến một trạng thái hoàn thiện, phát triển đầy đủ các khả năng.

Thứ ba là những người pha chế (The diluters), theo gót các đại gia hay các nhà phát minh, với một cường độ thấp hơn, với tài biến hóa và phổ biến một ngôn ngữ đã thành hình.

Rồi tới các loại văn sĩ, thi sĩ đông đảo, viết những tác phẩm kha khá, tạo được các phong cách kha khá.

Sau đó là các nhà làm văn chương (Belles Lettres) phát triển một thể loại có sẵn đến mức độ mĩ miều hơn.

Sau cùng, các tác giả hạng sáu, tạo ra được một dư hưởng kéo dài vài chục năm hay vài thế kỷ, rồi chìm vào quên lãng.

Hai loại trên đều dễ nhận ra, những loại sau thật cũng khó phân biệt. Nhưng đọc tác phẩm của các đại gia hay các nhà chế biến, chúng ta đều có thể học hỏi, tập nhiễm được cách nói năng và mức bén nhậy của tâm hồn. Các nhà viết khéo, làm văn chương tài tình bóng bẩy, cũng giúp cho người đọc thấy và học được những khả năng của ngôn ngữ mình đang dùng.

Nếu ở một thế hệ nào đó, các thi sĩ không làm mới nữa, thì ta phải lo ngại. Bộ chúng ta cứ sống y như các cụ tổ trên bàn thờ hay sao? Lâu lâu chúng ta cần các thi sĩ... kỳ cục. Họ làm mọi người bỡ ngỡ, lạ lùng, và bị rất nhiều người phản đối. Vì trong đám các thi sĩ dị kỳ đó, sẽ có một, hai thiên tài. Lúc đầu có thể ta không nhận ra ai là thiên tài, ai là điên khùng. Người điên nói chỉ mình họ hiểu. Thiên tài sẽ mở được một vài cửa sổ nơi người đọc, và với thời gian sẽ mở thêm, mở thêm ở nơi nhiều người khác. Và dần dần người yêu thơ sẽ đón nhận, sẽ thay đổi cách nói, cách sống. Rồi đến lượt đại chúng, trong đó phần lớn chẳng quan tâm đến thơ, chẳng có nhu cầu đọc thơ bao giờ. Đại chúng cũng

sẽ thay đổi theo, dù họ biết hay không.

Các nhà thơ lớn có thể ảnh hưởng đến hội họa, đến văn xuôi, đến lời ca các bản nhạc. Cũng như một họa sĩ lớn có thể tạo ra các thi sĩ mới, tiếng thơ mới, thời trang mới. Đại chúng có thể tiếp nhận một cách gián tiếp, ở vòng ngoài. Jakobson đã nhận thấy thơ thời Phục Hưng ở Âu Châu chịu ảnh hưởng của hội họa, thơ thời Lãng Mạn hướng về âm nhạc. Ngược lại, thơ tự do ở Việt Nam đổi cách đặt lời các bài hát. Lời hát mới đưa mọi người đến cách suy, cảm mới. Cả cách viết văn xuôi cũng khác trước, nhờ ảnh hưởng thơ tự do.

Khi nói thơ ảnh hưởng đến văn xuôi, chúng ta sẽ nghe nhiều người hỏi: phân biệt thơ và văn xuôi như thế nào? Thơ tự do làm cho sự phân biệt khó hơn trước.

Chất thơ trong văn

Chúng ta băn khoăn về sự khác biệt giữa thơ và văn kể từ khi chịu ảnh hưởng của văn học Tây Phương, nhất là Pháp. Nhưng ở đầu thế kỷ 20 thì sự phân biệt còn khá rõ ràng. Phạm vi của thơ và của văn có biên giới, dựa vào hình thức. Có vần, có điệu thì gọi là thơ, nếu không thì là văn. Đến giữa thế kỷ 20, có những thi sĩ viết "thơ bằng văn xuôi" theo lối "poème en prose" của các thi sĩ Pháp, như Rimbaud, Claudel v.v... Từ đó nói đến thơ người ta không thể chỉ căn cứ vào vần, điệu, hay giới hạn số chữ trong một câu. Thơ tự do đẩy thơ sang mấp mé bờ văn xuôi. Tùy bút đẩy văn xuôi tràn sang biên giới của thơ. Khi Phạm đình Hổ viết Vũ Trung Tùy Bút thì tùy bút của ông giống như truyện ngắn. Tới Nguyễn Tuân thì tùy bút ở giữa truyện và phiếm luận,

mà bây giờ chúng ta có một chữ khác là tạp văn, một chữ rất tiện dụng (theo lối Lỗ Tấn). Tùy bút, nhờ Võ Phiến, Mai Thảo... lấn sang biên giới của thơ nhiều hơn. Và chúng ta có thể nói đến chất thơ ở trong văn Mai Thảo hay Võ Phiến. Từ chữ **THƠ**, để chỉ một hình thức, chúng ta nghĩ đến **CHẤT THƠ**, hay THI VỊ. Khi ta tự hỏi "Thơ và văn xuôi khác nhau thế nào", chúng ta muốn nói đến chất thơ, chứ không phải là hình thức của thơ. Hình thức có thể là một yếu tố, không là tất cả.

Vì thơ và văn xuôi đều là nghệ thuật lấy ngôn ngữ làm chất liệu cho nên người ta đem phân tích ngôn ngữ để dựa vào đó mà phân biệt thơ với văn xuôi. Đại để, ngôn ngữ có hai yếu tố chính: âm thanh mà chúng ta nghe thấy khi đọc hoặc nói, và các tình ý gợi bằng âm thanh (hoặc âm thanh tưởng tượng khi nhìn chữ viết).

Dựa trên hai yếu tố này, có người đề nghị phải tìm chất thơ ở cả hai phạm vi: chất thơ do âm điệu gây ra, và chất thơ do ý tứ. Một câu có vẻ trầm bổng, vần câu sau giống vần câu trước, thì nói có chất thơ nhờ âm điệu. Một đoạn văn không có các yếu tố âm điệu nhưng các chữ dùng trong đó gợi ý tứ nhiều thì nó có chất thơ ở ý nghĩa. Một ý trừu tượng "rất rộng lớn" có thể được chuyên chở bằng nhiều từ ngữ, thí dụ: mênh mông, mênh mang, bạt ngàn, bao la v.v... mỗi từ gợi tình tứ khác nhau. Sự sắp xếp các từ trong một cụm cũng thay đổi tác dụng của ngôn ngữ. Chắc chúng ta có thể phân biệt ý tứ khác nhau của "trời biển mông mênh" với "mênh mông biển trời".

Lối phân biệt dựa trên hai yếu tố âm và nghĩa giúp ta hiểu "thơ bằng văn xuôi" là loại thơ mang chất thơ ở trong ý tứ nhiều hơn trong âm thanh. Ngược lại, loại vè mà các thi sĩ thường coi nhẹ thì chỉ dựa vào âm thanh để gây một chất thơ êm tai nhưng rỗng.

Lối phân biệt đó cũng dựa trên hình thức nhiều quá. Đọc một bài văn xuôi dài, có khi đọc hết mấy trang ta mới cảm thấy có chất thơ hiện lên. Có khi hết cả bài mới thấy xúc cảm đầy vị thơ. Nhiều bài lý luận triết học của Phạm Công Thiện, đoản văn của Mai Thảo, truyện ngắn của Võ Phiến, Thế Giang, Nguyễn huy Thiệp, Trần Vũ đọc xong rồi thấy chất thơ dào dạt.

Cho nên sự phân biệt thơ và văn xuôi phải nhìn theo nhiều kích thước khác nhau. Các kích thước đó lại chằng chéo, ràng buộc lẫn nhau, mỗi lần bàn chúng ta chỉ có thể lấy một kích thước làm chuẩn, rất dễ gây ngộ nhận rằng đó là kích thước duy nhất.

Chất thơ trong văn

Để hiểu chất thơ nó nằm ở chỗ nào, chúng ta sẽ lấy thí dụ để thấy các mẫu cực đoan của một kích thước, ở một cực là thứ thơ thật thơ, ở cực kia là thứ văn xuôi thật xuôi, xuôi đòng đõng. Xin thí dụ thứ văn xuôi đòng đõng như thế này:

(a) "Từ một điểm ngoài một đường thẳng ta chỉ kẻ được một đường song song với nó mà thôi" (Định đề Euclide).

(b) "Ta có thể kẻ một đường thẳng, đi qua một điểm ở ngoài và song song với một đường thẳng có sẵn, và chỉ kẻ được một đường duy nhất".

(c) "Qua một điểm ta có thể kẻ một đường thẳng, và chỉ có một đường, song song với một đường thẳng có sẵn".

Chúng ta có thể viết ba, bốn lối khác nhau, xào xáo các chữ miễn sao nói cho người ta hiểu định đề Euclide. Có cách nói này dễ hiểu hơn cách khác, nhưng miễn là người đọc

hiểu được ý thì thôi. Trọng tâm thông điệp nằm ở ý, không phải ở lời.

Nhưng không phải là văn xuôi bao giờ cũng xuôi đuồn như vậy.

Văn xuôi cũng có mầu, sắc, có chất, có vị. Ngôn ngữ luôn luôn có chất thơ, nếu ta biết cách làm bật ra.

Xin thử đọc một đoạn văn xuôi.

"Cái làm chúng tôi khổ cực nhất trong thời gian ở tù là đói. Đói triền miên. Đói ngày đói đêm. Đói sáng đói chiều. Đói ngày này qua ngày khác, tháng này qua tháng khác, năm này qua năm khác. Ăn xong bữa ăn, chúng tôi ngẫm nghĩ không biết đã ăn chưa".

(Trần Huỳnh Châu, *Những Năm Cải Tạo ở Bắc Việt*)

Trong đoạn này Trần Huỳnh Châu lập lại nhiều lần chữ *Đói*, mỗi chữ *Đói* bắt đầu một câu ngắn. Những câu dài dần thêm: ba tiếng, bốn tiếng, lại bốn tiếng, rồi 6 tiếng, tới 16 tiếng. Có câu song song đối nhau: "Đói ngày, đói đêm - Đói sáng, đói chiều". Câu dài 16 tiếng chia làm ba đoạn lập lại cùng một cú điệu, từ ngày đến tháng, rồi đến năm. Câu chót chữ "Ăn" được dùng ba lần, mở đầu là "Ăn xong", kết thúc là "đã ăn chưa".

Cách xếp đặt chữ nghĩa như vậy phải có một tác dụng. Nó khác với một lối viết lạnh lùng, thí dụ: "Những người đi tù cải tạo thấy khổ nhất là nạn thiếu thực phẩm suốt trong thời gian bị tù. Mỗi bữa được cho ăn rất ít, ăn cũng như không ăn." Viết như vậy cũng đủ nghĩa, nhưng không gợi những tình tứ của cảm giác nung nấu sôi động mà câu văn của Trần Hùynh Châu đã tạo ra. Một đoạn văn như của T.H. Châu không gọi là xuôi, theo nghĩa thẳng tuột, trơn tru, thiếu gia vị. Trong câu nói hàng ngày chúng ta cũng hay dùng ngôn ngữ theo lối đầy thi vị. "Hổng biết". Nói vậy không giống như nói: "Tôi không biết". Hay là: "Thưa ông

tôi không biết".

Đọc hồi ký Trần Huỳnh Châu ta có cảm tưởng anh không phải là người thích làm văn chương, anh không có ý làm thơ. Anh muốn trình bầy, kể lại cảnh sống ở nhà tù cải tạo. Cũng kinh nghiệm đó, kể bằng cách nào cho người đọc hiểu được, cảm được thì thôi. Nhưng khi viết hồi ký cũng như khi nói chuyện hàng ngày, chúng ta lựa chọn các từ ngữ, các cách sử dụng, xếp đặt từ ngữ. Viết, và nói với một mối xúc động thì tự nhiên các tiếng, các cách xếp đặt từ ngữ vì mối xúc động đó thôi thúc mà bật ra. Chúng ta không viết và nói một cách bình thản như khi viết bản báo cáo khoa học về "tình trạng thiếu thực phẩm."

Bản báo cáo khoa học viết cách này hay cách khác cũng được. Khi diễn tả một cảm xúc thì chỉ có một cách duy nhất để tạo một ấn tượng.

Trong câu nói hàng ngày chúng ta hay lập đi lập lại một cấu trúc văn phạm, hay một cách ngắt câu để bắt người nghe phải chú ý hơn. Đó là thi vị của câu nói. Đổi lời nói đi, tác dụng truyền tin (tường thuật khách quan) của câu nói vẫn còn, nhưng tác dụng khích động tình tự người nghe sẽ giảm. Thí dụ một câu văn nổi tiếng của Nguyễn bá Học mà chúng ta đọc lại để so sánh với câu phát biểu về định đề Euclide.

Đường đi khó không khó vì ngăn sông cách núi mà khó vì lòng người ngại núi e sông.

Tại sao ta thuộc lòng câu đó như một câu tục ngữ? (tục ngữ ngắn hơn, có vần và nhịp rõ ràng hơn). Chúng ta thấy câu văn trên không phải chỉ nêu một ý tưởng (tường thuật) mà còn muốn khích động người đọc, in dấu hằn lên tâm não người đọc.

Để thấy rõ tác dụng khích động của nhịp điệu, xin thử giữ lấy ý mà sửa cách nói trong câu trên; giống như phát biểu định đề Euclide:

1) Đường đi không khó vì có núi sông ngăn cách mà vì người ta sợ núi sông ngăn cách.

2) Núi sông ngăn cách không làm đường đi khó mà chính lòng người sợ núi sông làm cho đường đi khó.

3) người ta sợ núi sông ngăn cách nên thấy đường đi khó chứ không phải vì có núi sông nên đường đi khó.

Câu văn của Nguyễn bá Học đẹp và dễ nhớ một phần lớn là vì nhịp điệu. Tác giả đã được đào tạo trong lối văn cổ. Ba câu sửa lại vừa rồi không thể thay thế câu văn của Nguyễn bá Học. Cả ba câu đó chứa cùng một ý nhưng tác dụng ngôn ngữ thì không có, vì tiết tấu, nhịp điệu đã khác hẳn, nhạt nhẽo, vô vị.

Về tiết tấu ta thấy câu của Nguyễn bá Học có ba đoạn chính:

Đường đi khó (nêu vấn đề) *không khó vì ngăn sông cách núi* (mệnh đề thứ nhất, phủ định) *mà khó vì lòng người ngại núi e sông* (mệnh đề hai xác định).

Trong ba đoạn của Nguyễn bá Học chữ khó lập lại ba lần, làm nổi ý chính, vấn đề chính. Chúng ta đọc không cần để ý đến dấu chấm câu mà vẫn ngắt câu đúng chỗ. Vì lối văn cổ khéo thì như vậy. Phan Ngọc nhận xét "Tất cả cơ chế của câu văn cổ là dựa vào tiết tấu, chứ không dựa vào những công cụ của ngữ pháp", tức là không dựa vào văn pháp và dấu chấm câu. Lối văn còn chịu ảnh hưởng của thời truyền khẩu chưa dùng chữ viết. Như Phan Ngọc thấy, "Chấm câu theo kiểu hiện tại là một sự can thiệp của tư duy lôgich vào ngôn ngữ" (*Tiếp xúc Ngôn Ngữ*...1983, trang 220, 221). Nhờ tận dụng sở trường của lối văn cổ, dựa trên cảm thức quen thuộc về ngôn ngữ của người Việt nên câu văn của Nguyễn bá Học có nhiều chất thơ. Dùng tiết tấu làm nẩy chất thơ.

Trong cách sử dụng từ ngữ, các nhóm "ngăn sông, cách núi" và "ngại núi e sông" gây ra các cảm tưởng cụ thể. Nếu

nói: "núi sông ngăn cách" và "e ngại núi sông" thì "núi sông" là một từ kép, một kết hợp từ pháp chứ không phải là kết hợp cú pháp như nói "núi và sông". Núi sông sẽ trở thành một từ trừu tượng chỉ một tổng thể gồm núi và sông, núi hay sông, nói chung là các chướng ngại. Có thể đếm số núi, số sông mà không thể đếm một, hai "núi sông". Khi tách ra từng nhóm hai từ (vị - tân) như "ngại núi, ngăn sông" thì các động từ "ngại, e, ngăn, cách" cũng cụ thể hơn là động từ kép "e ngại" và "ngăn cách".

Lối văn đối ngẫu là di sản của thời tiếng Việt chịu ảnh hưởng của văn Hán Việt. Ngữ pháp Việt Nam dùng ba hệ thống: hệ thống nền tảng gốc Môn-Khmer, Thái, hệ thống ngữ pháp của sự đối xứng gốc Hán Việt, và ngữ pháp hiện đại chịu ảnh hưởng suy luận lô gích Tây Phương (Phan Ngọc, trang 333). Những câu văn càng đi gần với hệ thống nền tảng và hệ thống đối xứng thì càng nhiều chất thơ hơn. Đọc kỹ thứ thơ "tây" nhất là thơ tự do ta nhận thấy điều đó. Các câu thơ tự do có cấu trúc thuần Việt hay cấu trúc Hán Việt khích động người đọc hơn là các câu thơ có cấu trúc Ấn - Âu.

So sánh các câu phát biểu định đề Euclide với câu văn Nguyễn bá Học chúng ta thấy Nguyễn bá Học đã vượt ra khỏi thứ văn xuôi, xuôi đuồn đuỗn. Ba, bốn cách phát biểu định đề Euclide đều có thể dùng được. Ta có thể nói về các bài báo cáo khoa học theo cách này hay cách khác, bài này hay bài khác, không sao. Cũng như muốn nghe bản tin về thời tiết, ta có thể nghe đài phát thanh này hay đài truyền hình khác; chúng ta chỉ chú ý đến nội dung, không cần hình thức. Đài nào loan tin chính xác hơn, kịp thời hơn, thì chúng ta nghe. Khi hai đài có nội dung bằng nhau thì chúng ta chọn giọng nói của xướng ngôn viên, âm nhạc đệm, chứ không cần chú ý đến câu đặt cách nào, lời chọn ra sao. Nhưng một câu

văn như câu của Nguyễn bá Học thì khác. Tác giả không phải chỉ chú ý đến nội dung. Thông điệp của ông gồm cả ý nghĩa và tác động tình tự của lời nói trên lòng người đọc . Nói phải như vậy mới có dọng quả quyết, hùng hồn, nói cách khác thì ý nghĩa vẫn còn nhưng tác dụng đã mất. Khi nhận xét câu của Nguyễn bá Học là "hùng hồn", hay "giản dỏi", hay "thiết tha", là đã chú ý đến tác động thuần ngôn ngữ của câu văn.

Chất thơ không chứa ở từng chữ, từng câu, mà còn ở trong từng đoạn, cách đặt các câu trong một đoạn. Thử đọc một đoạn văn của Trần hoài Thư, với lối viết văn bây giờ rất hiếm người viết:

Những con chim đã trở lại biển. Và còn tôi cùng thành phố ngậm ngùi. Đã xa rồi những cánh chim của một mùa xuân, một hôm nào về trên thành phố, thật đúng hẹn, hay trên một ngọn đèo nào, như An Khê, như Đơn Dương xa xôi. Đã xa rồi, đôi cánh nhỏ, bờ ngực mượt trắng, tinh nghịch lượn vờn trên không. Ở đấy, bầu trời lúc nào cũng thật trong và thật xanh, và đất đai dường như cựa mình cùng những mầm lộc mới. Và chỉ còn lại tôi, ngơ ngác như người Thượng buồn hiu mất bản, mất buông...

Trong đoạn này Trần hoài Thư viết thơ xuôi. Tác giả không phải chỉ gởi đến người đọc những ý tưởng, mà gởi đến những xúc cảm. Xúc cảm hiện lên trong cách đặt câu. Đã xa rồi... Đã xa rồi. Và còn tôi... và chỉ còn lại tôi. Biển, thành phố, ngọn đèo, đôi cánh chim, mùa xuân, bầu trời, mầm lộc mới, người Thượng, đất đai... Đó là những tảng mầu, những chấm mầu trên một bức tranh ấn tượng, mỗi cụm từ là một hình ảnh, mỗi câu một ấn tượng.

Tác động ngôn ngữ của văn xuôi còn nằm trong bố cục của một truyện ngắn hay một cuốn tiểu thuyết. Nhân vật hiện ra như thế nào. Sự kiện được kể lại như thế nào. Các nhân vật nhìn cảnh vật, nhìn lẫn nhau, nhìn cuộc đời như

thế nào. Khi nhà văn lựa chọn một cách kể chuyện, nhà văn đã lựa chọn một cách tác động của ngôn ngữ. Tác động đó sẽ in hằn vào trí óc ta một hình ảnh, giống như một câu thơ hay. Bóng người in trên vách trong *Chùa Đàn* của Nguyễn Tuân; Cái tăm xỉa răng của ông quận Toàn của Võ Phiến; mẩu bánh mì quệt chung quanh bát cháo trong *Một Ngày Trong Đời Ivan Denisovitch* của Soljenitsyn; tuyết rơi trong Chúc Phúc của Lỗ Tấn. Đọc rồi chúng ta nhớ mãi, không phải là nhớ một ý tưởng, nhưng nhớ một cảm xúc, một hình ảnh tác động mạnh.

Chúng ta dùng tiếng nói để mô tả, để thẩm lượng, để sai khiến, và để tạo cảm xúc. Lời nói tự nó càng tạo nhiều cảm xúc, thì càng nhiều chất thơ. Vì vậy sự phân biệt thơ và văn xuôi có thể đo lường ở mức cảm xúc đối với ngôn ngữ trong lòng người đọc. Đó là một kích thước trong nhiều kích thước. Văn là nghệ thuật sử dụng ngôn ngữ để nói về cuộc đời trước mắt chúng ta. Không phải từng tiếng, từng câu, từng đoạn, mà là toàn thể tác phẩm, với một phong cách riêng, đã tạo ra nghệ thuật. Ngôi Nhà Sau Lưng Văn Miếu của Trần Vũ, Vũng Nước Đọng của Thế Giang Chuyện Năm Ngày của Phạm Thị Hoài có những phong cách độc đáo như vậy.

Đọc *Tướng Về Hưu* của Nguyễn huy Thiệp chúng ta xúc động không phải chỉ vì các tình tiết trong câu chuyện. Mối xúc động lớn nhất là ở cách nhân vật chính kể chuyện. Nó dững dưng, lạnh lùng. Người, vật, câu nói, nỗi buồn, cảnh vui, người chết bịnh, người chết trận, ở bên cạnh nhau như các đồ vật, cái bàn, cái ghế. Qua cách kể chuyện, chúng ta thấy cái hồn của một thế giới, một xã hội. Nadine Gordimer kể rất nhiều chuyện về xã hội Nam Phi, nhân vật da trắng và da đen. Đọc một truyện ta thấy người da đen và người da trắng yêu nhau, những người da trắng thường rất tốt, rất tử

tế. Nhưng cách ứng xử của các nhân vật, cách các nhân vật nhìn nhau làm độc giả thấy ghê rợn và kinh tởm nạn kỳ thị chủng tộc. Không phải các hành động của nhân vật tố cáo ách kỳ thị chủng tộc. Nhưng cách họ nhìn nhau, nói, nghĩ, với thiện ý, mới đáng buồn nôn; vì trong đó người da đen hiện lên như những con vật nuôi trong nhà, hay các đồ dùng; những người da trắng nhìn người da đen ở cạnh mình như ở một thế giới xa cách, không thể hiểu được, không thể chạm tới được, không thể chia xẻ được.

Khi nhà văn tạo ra một bút pháp riêng biệt, đó là một cách nói riêng, chứ không phải là đề tài riêng... Thế Giang, Trần Vũ, Hồ đình Nghiêm, có lối văn truyện ngắn riêng vì họ chọn cách kể chuyện riêng. Đọc họ, chúng ta có thể nhận ra ở mỗi truyện một dấu vết, như những nét mặt, những dấu tay.

Nét vẽ câu thơ

Có lần dạy học Wittgenstein đưa ra một thí dụ. Ông bảo học trò hãy thử vẽ hai hình vuông giống nhau và nhận xét coi, giữa hình này hay hình kia thực ra coi hình nào cũng được. Xong rồi, lại thử vẽ hai nét mặt người. Sẽ thấy dù chúng ta cố ý vẽ cho giống nhau, nhưng nhìn hai khuôn mặt, chúng ta sẽ thấy khác nhau. Bắt chước vẽ một cái hình mặt người rất khó, vẽ lại một cái hình vuông thì rất dễ.

Sự khác nhau đó một phần ở nơi nét vẽ, một phần ở nơi người coi. Một người vào trong tòa nhà, thấy cái bảng vẽ hình điếu thuốc lá trong vòng tròn, bị gạch chéo, thì biết rằng trong nhà đó cấm hút thuốc. Sau đó, nếu hỏi hình điếu thuốc vẽ thế nào, dài hay ngắn, vẽ nhiều khói hay ít khói, thì

người ta có thể đã quên mất. Người ta có thể không nhớ khẩu hiệu "Cấm hút thuốc" được diễn tả bằng hình vẽ hay chữ viết. Vì khi nhìn thấy bảng hiệu đó, người ta chỉ chú ý đến nội dung, mà không chờ đợi gì ở hình thức. Hiểu được ý cấm hút thuốc, là đủ. Hình điếu thuốc quay về phía bên phải hay bên trái không quan trọng.

Khi đọc văn xuôi loại báo cáo khoa học cũng vậy. Người ta không chờ đợi gì khác ngoài nội dung của bản báo cáo. Nghe tin thời tiết người ta cũng có thái độ tương tự. Nhưng đọc hai bài thơ cùng viết về cảnh sương mù ở miền Tây Bắc, người ta sẽ thấy khác nhau. Không thể nói: đọc bài thơ này hay bài thơ kia cũng được. Ngược lại, phải nói: "Đọc xong bài thơ này, nên đọc thêm bài thơ kia nữa". Khi nào bài thơ mà có thể đọc hay không đọc cũng được, đọc bài này hay bài khác cũng vậy, thì thứ thơ đó không đủ chất thơ, hoặc hoàn toàn không có chất thơ.

Thử so sánh hai đoạn thơ lục bát cùng nói về tình yêu quê hương.

Đoạn thứ nhất:

Việt Nam đất nước ta ơi
Mênh mông biển lúa đâu trời đẹp hơn
Cánh cò bay lả dập dờn
Mây mờ che đỉnh Trường Sơn sớm chiều
Quê hương biết mấy thương yêu
Bao nhiêu đời đã chịu nhiều thương đau
Mặt người vất vả in sâu
Gái trai cũng một áo nâu nhuộm bùn
....(nhảy 4 đoạn)
Ta đi ta nhớ núi rừng
Ta đi ta nhớ dòng sông vỗ bờ
Nhớ đồng ruộng, nhớ khoai ngô

Bát canh rau muống, quả cà ròn tan

(Nguyễn đình Thi, 1958)

Đoạn thứ hai:

Xuôi nam tôi thấy rừng tràm
thấy rừa lả ngọn, thấy cam trĩu cành
thấy rào dâm bụt tươi xanh
thấy bông trang nở đỏ quanh nhà người
thấy sân nắng rợp bóng xoài
thấy me thay lá rơi dài lối đi
thấy cò trắng đậu bụi tre
thấy ven bờ nước tím hoa lục bình
thấy tôi đứng ngẩn ngơ nhìn
thấy tôi nhớ quá quê nghìn dặm xa
thấy tôi lạc chợ bao mùa
thấy tôi thèm một chỗ về, tôi ơi!

(Nguyễn Văn Ngọc, 1989)

Đoạn trên là của một nhà thơ già tuổi đời và già tuổi nghề. Đoạn dưới là của một nhà thơ tôi vừa đọc lần đầu tiên (báo *Thế kỷ 21* xuân Canh Ngọ, tháng 1-1990). Nhưng tôi thấy đoạn thơ thứ hai đầy chất thơ, còn đoạn thứ nhất rất ...xuôi. Cái gì đã gây cho tôi cảm tưởng như vậy? Phải chăng vì bài thơ của Nguyễn văn Ngọc (xưng tôi) có chất vị thơ riêng, rõ ràng phong cách thi sĩ. Còn những đoạn thơ của Nguyễn đình Thi (ta) không tạo ra cảm tưởng đó. Những câu thơ của ông Thi nghe chung chung quá, ước lệ quá, như thể ai muốn viết về quê hương, dùng thể thơ lục bát, thì cũng có thể sẽ viết đại loại như vậy. Chữ dùng "đâu trời đẹp hơn", "biết mấy thân yêu", "chịu nhiều thương đau" rất nhạt nhẽo. Những câu viết "vất vả in sâu", "dòng sông vỗ bờ" thì hơi gượng, hoặc gượng vì ý, hoặc ép uổng vì vần điệu. Ngược lại, bài thơ của Nguyễn văn Ngọc toát ra vẻ thanh thản, tự nhiên, mà lại có khí vị riêng biệt. Trong toàn bài thơ của thi

sĩ mới này tôi chỉ thấy một chữ hơi làm cho mình khó chịu, là chữ "quá" trong câu thứ mười. Nhưng hai câu chót thật là tuyệt vời, phải không?

Trở lại với thí dụ hình vẽ, ta có thể nói bài thơ của Nguyễn văn Ngọc giống vẽ mặt người, nếu có ai định mô phỏng viết lại thì hơi khó. Khó mà có một nhà thơ khác viết lại cho giống như bài thơ của Nguyễn văn Ngọc. Nhưng nếu có ai định viết lại một bài thơ cho giống Nguyễn đình Thi thì tôi chắc là không khó. Các hình ảnh, nhịp điệu trong bài thơ của Nguyễn đình Thi dễ lập lại cũng như vẽ một hình vuông thì dễ vẽ lại. Thơ Nguyễn đình Thi thời xưa (Sớm mát như sớm năm xưa) có nét độc đáo hơn nhiều.

Bài thơ độc đáo làm người đọc nhớ các đặc điểm về ngôn ngữ của nó, như nhớ một nét mặt người. Còn bài thơ tầm thường thì giống như cái dấu hiệu "cấm hút thuốc"; người đọc có thể nhớ đại ý nó nói gì, còn cách nói như thế nào không nhớ. Nếu nói lại cách khác cũng chẳng sao. Bài thơ hay, cũng như mặt người, biểu lộ một ngôn ngữ có cá tính. Nếu cảm xúc của thi sĩ có cường độ lớn, và năng khiếu của thi sĩ về sử dụng ngôn ngữ cao, hai thứ đó sẽ tạo ra cá tính. Người viết văn xuôi vẫn có cá tính, nhưng ở thơ cá tính nổi lên thành chủ yếu, hàng đầu. Đọc bài thơ như gặp, bắt tay với một người, nhìn chăm chú vào nét mặt, rồi không quên được. Điều đó ở trong văn cũng có, khi văn có chất thơ.

Thấy con voi biết là con voi

Bà Nadine Gordimer đề tựa một tập truyện ngắn chọn lọc của bà, nói rằng bà sẽ không định nghĩa truyện ngắn là gì, vì biết không có định nghĩa nào làm mọi người thỏa mãn. Thơ còn khó định nghĩa hơn truyện ngắn. Nếu có ai hỏi định nghĩa của thơ, chắc chúng ta lại phải bắt chước nhà kinh tế J.M. Keynes. Có lần ông nói: nếu phải định nghĩa con voi là gì thì tôi xin chịu, nhưng nếu cho trông thấy con voi thì tôi biết liền.

Thơ rắc rối hơn voi, hơn cả kinh tế học. Nếu Keynes

trông thấy con voi ông biết liền, thì người khác cũng đồng ý gọi nó là con voi như ông.

Còn Thơ lại khác. Có người bảo: tôi thấy Thơ đây rồi. Người khác lại lắc đầu: không phải đâu, đó chỉ là văn, là vè, là gì gì đó. Phải cao quý, diễm lệ hơn thì mới đáng gọi tên là Thơ. Thành ra chúng ta vẫn cứ phải đặt ra câu hỏi để phân biệt "Thơ và văn khác nhau thế nào?"

Nhưng cách đặt câu hỏi như vậy rất nguy hiểm. Nó đưa người ta đến một vòng luẩn quẩn, vì dùng một cách dùng ngôn ngữ không phù hợp với câu chuyện đang bàn. Ta thử so sánh ba câu hỏi, ba câu thuộc ba cách dùng ngôn ngữ khác nhau, để hiểu khái niệm về "cuộc chơi dùng ngôn ngữ".

Ba câu hỏi

Câu hỏi 1: Trái đào và trái mận khác nhau thế nào?

Câu hỏi 2: Ánh sáng màu vàng và màu da cam khác nhau thế nào?

Câu hỏi 3: Anh bắt đầu yêu em từ lúc nào?

Mới trông, ba câu hỏi có vẻ giống nhau, vì cùng muốn phân biệt hai thứ, cũng như phân biệt thơ và văn. Nhưng cả ba câu là ba lối dùng ngôn ngữ, với luật chơi khác nhau.

Người hỏi câu thứ nhất không biết tên trái cây, chỉ cần biết một tiêu chuẩn, bất cứ tiêu chuẩn nào, để phân biệt đào và mận. Trả lời: đào thường ngọt, mận hơi chua. Hay: đào bùi hơn, mận dòn hơn. Người nghe biết được là tạm thỏa mãn, tha hồ sớm chiều ăn hai trái khác nhau.

Câu hỏi thứ hai giả thiết người hỏi đang nhìn, nhận ra hai thứ màu khác nhau, nhưng tò mò muốn biết cái gì tạo ra đặc tính của mỗi màu ánh sáng đó. Người trả lời có thể mô

tả các đặc tính vật lý, như tần số ánh sáng. Người trả lời cũng có thể mô tả tác dụng tâm lý của mỗi màu, hay các đặc tính khác để phân biệt, và người hỏi tạm thỏa mãn.

Chuyện trước khi yêu và sau khi yêu ở câu thứ ba còn khó hơn. Một lý do là vì biên giới giữa hai trạng thái đó cũng mơ hồ như giữa hai màu; màu có thể ở trong không gian hoặc đo bằng luồng sóng, yêu rồi và chưa yêu ở trong phạm trù thời gian. Nhưng cái khó lớn hơn là ở ý niệm về yêu, như một trạng thái tâm não chủ quan rất khó đồng ý. Sau khi yêu thì cái gì sẽ xảy ra ở trong lòng anh, trong các hạch tuyến và hệ thần kinh của anh? Anh có thể mô tả nó được không? Em có đồng ý về tình trạng mà anh mô tả đó, em cũng gọi đó là yêu hay không? Em đừng có trách: "Cứ tưởng anh yêu tôi, thế mà trái tim anh như một quả lựu, mỗi ngăn anh chứa một người tình, anh yêu cái nỗi gì?"

Câu hỏi về văn xuôi và thơ hơi giống câu hỏi về yêu và chưa yêu, vì cùng là phân biệt giữa hai thứ cần phải được định nghĩa. Chuyện yêu tương đối giản dị hơn vì nó chỉ tùy thuộc sự thỏa thuận giữa hai người. Nó nằm kín trong lòng người nên còn tùy thuộc vấn đề truyền thông giữa hai bên. Hai người có thể truyền đạt cái định nghĩa yêu của mình bằng lời nói, bộ điệu hay việc làm. Văn và thơ rắc rối hơn vì nó tạo ra các mối liên hệ giữa nhiều người: tác giả, nhà phê bình, và độc giả, bao nhiêu độc giả. Võ Kỳ Điền thường hay nhắc đến một ý trong thư của Kiệt Tấn rằng viết văn thì phải làm sao cho mình thấy sung sướng mà độc giả cũng sướng. Nếu chỉ một trong hai bên thấy sướng là hỏng. Ví thử tác giả thấy sướng rồi, hỏi người đọc, người đọc cũng nói thỏa mãn, bây giờ hỏi độc giả một câu cắc cớ nữa: "Cái sướng vừa rồi, của anh hay của chị, nên xếp nó vào loại nào? Sướng vì thơ hay sướng vì văn?" Câu đó thì khó quá. Hay là ta định nghĩa thơ và văn bằng cách biểu quyết? Đa số độc giả gọi là thơ thì

ta gọi tác phẩm đó là thơ. Như vậy thật là dân chủ. Nhưng đó chỉ là một cách lảng tránh vấn đề. Ta không thể quyết định một loài sinh vật là thực vật hay động vật bằng cách biểu quyết. Phải chăng ta nên trao cho các nhà phê bình ấn định giúp? Họ lập đảng tiền phong của độc giả các giới, họ quy định giúp cái nào là thơ, cái nào là văn? Vẫn còn kẹt, vì ở trong đảng đó họ cũng phải biểu quyết như mình vậy. Mà đa số biểu quyết không có nghĩa là sẽ đúng sự thật. Vậy cái kẹt nằm ở đâu? Cái kẹt nằm ở trong câu hỏi. Ta hỏi thơ và văn khác nhau thế nào là cốt để phân biệt tác phẩm nào là thơ và tác phẩm nào là văn. Nhưng đặt câu hỏi đó thì ta lại giả thiết mọi người đều đã đồng ý cái gì là thơ, cái gì là văn rồi. Nếu đã đồng ý về những định nghĩa, các đặc tính rõ rệt của con mèo và con chó, thì câu hỏi mèo và chó khác nhau thế nào là câu hỏi thừa. Câu trả lời đã có sẵn ở trong câu hỏi vì câu hỏi giả thiết có các định nghĩa chó và mèo. Nhưng muốn phân biệt văn sĩ và thi sĩ, thì chúng ta lại chỉ có khả năng phân biệt được họ nếu chúng ta biết thơ và văn là gì, nghĩa là chúng khác nhau thế nào rồi. Quả là một vòng lẩn quẩn.

Trong câu hỏi, có những giả thiết nằm sẵn. Hoặc chúng ta đã coi văn, thơ là hai vật thể như đào với mận. Hoặc như hai hiện tượng đã phân biệt có thể đo lường bằng một kích thước - tần số của ánh sáng vàng và ánh sáng da cam - hay thời gian trước khi yêu và sau khi yêu, chữ "khi yêu" chỉ một điểm trên đường thời gian.

Nhưng thơ và văn là những khái niệm có rất nhiều kích thước. Mà chúng ta chưa đồng ý hết được với nhau đầy đủ những kích thước để đo lường hai khái niệm đó. *Chúng ta đặt câu hỏi, chính là vì ta chưa biết dùng những kích thước nào để phân biệt.* Câu hỏi về văn và thơ chính là câu hỏi về kích thước để phân biệt văn và thơ. Khi biết rõ các kích thước rồi

thì cứ đem ra đo, đâu cần phải đặt câu hỏi nữa? Thí dụ một người lấy vần điệu làm kích thước. Cái này có vần, thơ. Anh kia không có vần, anh là văn.

Cho nên câu "văn và thơ khác nhau thế nào" không trả lời được trước khi chúng ta đồng ý với nhau về các tiêu chuẩn, kích thước để định nghĩa thơ. Thành ra câu chuyện chính là định ra các kích thước của Nàng Thơ. Định ra bằng cách nào?

Đi tìm con voi

Bắt chước Keynes, chúng ta thử đi tìm con voi sở thú coi.

Hỏi tên rằng biển xanh dâu
Hỏi quê rằng mộng ban đầu đã xa

(Bùi Giáng)

Đầu đuôi thơ viết lộn hàng
Hóa ra nét chữ lên đàng quẩn quanh

(Bùi Giáng)

Đọc Bùi Giáng thì chắc phải nhận ra là "con voi thơ" nó thế nào. Bùi Giáng là thi sĩ của các thi sĩ. Tại sao muốn biết thơ là gì ta không hỏi thẳng các thi sĩ?

Một thi sĩ nói về thơ mình có thể "nói bướng" ra rằng: "Đó là *văn ngược* giả làm *văn xuôi*" (Ngu Yên), thế là độc giả muốn hiểu xuôi hay ngược thế nào cũng được. Cũng như Alexander Pope thú nhận: "Thơ là văn xuôi lên cơn điên".

Lưu Trọng Lư đã dùng một ý tưởng rất mơ hồ, trừu tượng khi trả lời: "Thơ là cuộc sống tập trung cao độ" Nói vậy là không đụng vào thơ, nói lảng, giống như Ezra Pound: "Thơ chứa nhiều năng lượng hơn (highly energized)."

Con chim thì ta biết nó bay
Con cá thì biết nó lội
Thằng thi sĩ thì ta biết nó làm thơ
Nhưng thơ là gì
Thì đó là điều
Ta không biết

(Sa mạc trường ca)

Đó là lời Bùi Giáng

Nói không biết, hiểu là có biết, mà không nói được. Một thi sĩ thiên tài khác, Hàn Mạc Tử trả lời:

"Tôi làm thơ? - Nghĩa là tôi nhấn một cung đàn, bấm một đường tơ, rung rinh một làn ánh sáng".

(Chơi giữa mùa trăng)

Nói như Hàn Mạc Tử chỉ có thể giải thích việc làm thơ bằng các việc khác tương đương, ở phạm vi ngoài ngôn ngữ.

Có lúc Bùi Giáng nói rõ hơn: "Người ta có thể diễn tả một trận mưa rào bằng lời thơ. Thì có lẽ muốn diễn tả một bài thơ người ta chỉ có thể phát động một trận mưa rào, hoặc một cơn gió thu... Muốn bàn tới thơ, diễn dịch thơ, người ta chỉ có thể làm một bài thơ khác".

Kinh nghiệm nghệ thuật giống như kinh nghiệm tôn giáo. Nếu anh không tin thì anh không biết đức tin là cái gì. Có lẽ như thế thật. Armstrong nói về nhạc jazz: "Cưng ơi (baby), cưng còn phải đặt câu hỏi thì cưng chả bao giờ biết được câu trả lời đâu!"

Thử sờ một con voi khác:

Cửa Thần Phù dựng Trường Sơn sóng
Mỗi đợt xô chìm một giấc mơ

Đọc Tô Thùy Yên biết hai câu đó đúng là thơ. Nếu ai thấy hai câu đó cũng chẳng khác hai câu này:

Sóng Thần Phù như núi Trường Sơn
Mỗi đợt sóng một giấc mơ chìm

thì xin chịu, không thể bàn chuyện thơ với người đó được! Tôi trông thấy con voi, còn cô thấy con bò cô cũng gọi là voi. Xin chịu!

Văn xuôi và thơ

Chúng ta tìm Thơ bằng một lối khác. Ở đây, tôi thử bắt chước Umberto Eco. (Một lần Eco đã dịch thử mấy câu thơ Pétarque ra văn xuôi). Dưới đây là một đoạn văn xuôi tả cảnh, tả tình.

"Hai người cảm thấy họ đang sống như trong một giấc mơ. Họ biết đây là sự thật, họ đang trông thấy nhau. Nhưng cái cảm giác êm dịu này thường chỉ có trong mơ mà thôi, nên họ chập chờn trôi nổi giữa mộng và thực. Nàng muốn bảo các em đã đến lúc nên đi về. Nhưng nàng không thể nói được. Chàng cũng thấy đứng lại thêm nữa thật bất tiện, nhưng chàng chưa có dịp nói câu nào với nàng cả. Liệu quay về ngay bây giờ có tiện chăng? Buổi chiều xuân đang tàn, nắng phai chậm chạp. Nắng chiều soi trên bãi cỏ, một ngày vui vừa mới qua, ánh nắng xiên qua làm cho lòng người buồn thêm. Khi chàng lên ngựa quay đi thì nàng biết cuộc gặp gỡ bất ngờ và êm ái đã hết. Nàng bước đi nhưng hơi nghiêng đầu lại, ngó chàng văn nhân thanh tú lần nữa. Nàng bước tới bên dòng nước trong veo, đi qua cây cầu nhỏ. Bên cầu cây liễu rủ, gió thổi lá thướt tha, ánh nắng chiều dọi lên như thể nắng chiều cũng thướt tha với gió."

Bây giờ xin đọc đoạn thơ trong truyện Kiều:

Chập chờn cơn tỉnh cơn mê
Rốn ngồi chẳng tiện dứt về chỉn khôn
Bóng tà như dục cơn buồn
Khách đà lên ngựa người còn ghé theo

Dưới dòng nước chảy trong veo
Bên cầu tơ liễu bóng chiều thướt tha

So sánh hai đoạn văn xuôi và thơ đó, chúng ta đã thấy có sự khác biệt trong cách dùng ngôn ngữ ở văn xuôi và ở thơ, như đánh "bài cào" khác với binh "xập xám".

Tôi viết đoạn văn xuôi, cố hết sức nói lại những điều thấy ở trong đoạn thơ. Nhưng không thể thành công được. Nhất là hai câu thơ chót. Những tình ý mênh mang trong hai câu thơ đó, không thể nào diễn tả lại được. Nếu bạn muốn diễn đạt lại ý nghĩa của đoạn thơ trên ra văn xuôi lần nữa, chắc bạn sẽ viết một đoạn văn xuôi khác với đoạn tôi viết. Nhưng tứ thơ không thể nào nói lại bằng văn xuôi, để gây ra cùng một hiệu quả như thơ. Vì sao? Vì người viết đoạn văn xuôi để dẫn giải tứ thơ đã cố sức truyền các ý tứ rõ ràng. Viết văn xuôi thường cố làm cho thông điệp của mình càng rõ nét càng tốt. Mức rõ ràng nhất là mức độ của các tấm bảng chỉ đường. Đoạn thơ thì không cốt ý diễn tả một chuyện rõ ràng như bảng chỉ đường. Vì những điều được nói trong đó, ý thơ và tứ thơ, nó vốn không thể rõ ràng như vậy. Có những tình tứ không thể tìm thấy một lời nói hay một câu nói nào để nói lại. Có những tình tứ mà càng nói rõ ra bao nhiêu thì càng đi xa nó bấy nhiêu. Cố gắng nói rõ hết sức, thì chỉ còn bộ xương khô. Cái phần rõ rệt của thông điệp có thể truyền đạt, nhưng bao nhiêu tình tứ mênh mang của đoạn thơ đã bị mất. Giống như một tòa kiến trúc, ba chiều, đã bị giản lược lại, để chỉ còn là một bản đồ án hai kích thước trên mặt giấy.

Đoạn thơ và đoạn văn xuôi cùng dùng chung một hệ thống ký hiệu, đó là tiếng Việt. Trong đoạn văn xuôi người viết ký hiệu hóa các ý nghĩa muốn truyền đạt để người đọc có thể giải ký hiệu ra, nhận được rõ ràng và đầy đủ thông điệp. Nhận được thông điệp là đủ, không thể nhận thêm một

tình ý nào khác ngoài các điều đã được giải ra.

Trong đoạn thơ, người đọc cũng nhận được nhiều ý nghĩa như trong đoạn văn xuôi. Nhưng ngoài thông điệp đó, người đọc còn biết còn cảm nhận được rất nhiều tình tứ khác. Dù rằng thơ cũng dùng hệ thống ký hiệu là tiếng Việt, nhưng thơ sử dụng theo những quy thức của cuộc chơi ngôn ngữ khác. Cách đem ký chú thông điệp và cách giải thông điệp không theo qui tắc định sẵn. Có yếu tố bất ngờ, có vẻ thiếu trật tự, hỗn mang, mà ngôn ngữ văn xuôi không có, không cần đến. Bây giờ nếu các độc giả muốn thử lần nữa, tôi đề nghị mấy câu thơ sau đây để thử "nói lại" ra văn xuôi, coi có nói gì được không.

Em về mấy thế kỷ sau
Nhìn trăng có thấy nguyên màu ấy không
Ta đi còn gởi đôi dòng
Lá rơi có dội ở trong sương mù

(Bùi Giáng)

Riêng tôi nhất định không muốn xúc phạm đến những câu thơ như thế. Không thể nào đem diễn lại theo lối văn xuôi. Nếu quý độc giả không đồng ý như vậy tôi cũng xin chịu. *Lá rơi có dội ở trong sương mù.* Viết lại thế nào đây? Chỉ có thể viết lại: "Lá rơi có dội ở trong sương mù," rồi uống một hớp trà, cho nó thấm thía.

Cách thưởng thức khác nhau đưa tới một kích thước khác để đo lường chất thơ. Chất thơ càng cao khi nào người ta không thể bắt chước, mô phỏng.

Cũng vì vậy, phân tích những cái hay của văn xuôi dễ tìm ra các yếu tố để so sánh hơn, và do đó dễ bắt chước hơn. Còn khi so sánh hai bài thơ, hai thi sĩ thì lại khác. So sánh thơ cũng giống như so sánh hai khuôn mặt. So sánh văn xuôi như so sánh hai hình kỷ hà.

Thơ càng hay thì càng khó phân tích, do đó càng khó

bắt chước. Những bài thơ hay mà bắt chước được thì chưa phải tuyệt tác. Những thi sĩ có tài mà có người bắt chước được thì chưa phải kỳ tài. Nếu quý vị muốn thử, hãy thử viết lối Xuân Diệu, rồi thử bắt chước Bùi Giáng, sẽ thấy ngay. Xuân Diệu làm thơ dùng rất nhiều kỹ thuật khéo léo. Còn thơ Bùi Giáng là thứ thơ tuôn trào ra một cách thần tiên.

Việc nghiên cứu và phê bình văn xuôi vì thế có phần dễ hơn là thơ. Nghiên cứu và phê bình có thể giúp chúng ta trong việc thưởng thức. Đối với văn nó ích lợi hơn, còn đối với thơ thì ích lợi không có là bao. Ai điếc là cứ điếc mãi. So sánh cú pháp, vần, nhịp, cách dùng nhiều tiếng thực hay tiếng hư, dùng nhiều danh từ, động từ hay nhiều tĩnh từ, trạng từ thì dễ lắm. Văn Dương Nghiễm Mậu khác văn Nhã Ca chỗ nào, phân tích cho kỹ người nghiên cứu sẽ thấy mỗi nhà văn có phong cách riêng. Nhưng đem các phương pháp phân tách đó để mổ xẻ thơ thì đại khái chúng ta chỉ biết được một tý mà thôi. Khó mà biết được rạch ròi, minh bạch. Dù có biết được rạch ròi minh bạch thì cũng không ích lợi gì hơn cho việc thưởng ngoạn thơ cả. Thơ mà có thể thấy một cách rạch ròi minh bạch thì khó gọi là thơ lắm. Khi hiểu rõ ràng thì người ta có thể suy ra, rồi dùng cùng một số quy tắc, sử dụng cùng một thứ bút pháp để làm lại cho giống hao hao, hay là giống hệt. Chất thơ trở thành độc đáo khi chúng ta không thể bắt chước, không thể làm cho giống hao hao được.

Mở và kín

Khi mang mấy đoạn thơ viết lại thành văn xuôi tôi muốn làm rõ hơn *tính chất mở* của thơ. Câu văn khép kín

nhất là câu văn toán học, hay trong các bài nghiên cứu khoa học. Đọc xong, bắt được một ý, và chỉ cần ý đó. Câu văn có cú pháp riêng, có chứa cảm xúc, như đoạn trích dẫn trong bài trước của Trần hoài Thư đã mở cửa rộng hơn, cho ta rất nhiều ý tứ ngoài các lời nói trần trụi. Từ đoạn thơ Nguyễn Du trong truyện Kiều đến thơ Bùi Giáng, tính chất mở càng rộng hơn nữa.

Các tình tứ mênh mang từ dòng thơ toát ra, như các bông hoa tỏa hương thơm. Thơ mà thiếu các tình tứ mở ra thì cũng giống bông hoa mà ta chỉ nhìn thấy sắc đẹp mà thiếu hương thơm. Thơ tuyệt tác tỏa ra các xúc động. Ta không thưởng thức bài thơ bằng vài kích thước cố định: tìm hiểu ý nghĩa, tìm hiểu âm thanh, so sánh hình ảnh, nhịp, vần v.v... Ta sẽ được thưởng thức bài thơ hay, xúc động theo bài thơ, bằng các tình tứ vượt lên trên các tiêu chuẩn dễ đo lường trên.

Đọc thơ, như vậy chắc khó hơn là đọc văn. Nó đòi hỏi người đọc phải tham dự tích cực hơn. Văn xuôi có khi như món ăn đóng hộp, mở ra ăn liền được. Thơ thì chính người muốn ăn phải tham dự việc nấu nướng.

Còn việc làm thơ và viết văn xuôi thì sao? Có người bảo: “Làm thơ mới khó, viết văn thì dễ”. Người nói như vậy thì chắc không thể viết văn hay được, trừ khi là thiên tài. Viết một tác phẩm văn xuôi ngắn như *L'étranger* của Camus, hay *Một Ngày Trong Đời Iwan Denissovitch* của Soljenitsym, không phải ai cũng viết tới như thế. Sở dĩ chúng ta có ý so sánh văn dễ và thơ khó là vì chúng ta có khuynh hướng thiên vị, trọng thơ hơn văn, trọng nữ khinh nam. Nếu có ai phê bình: “Cô ấy tướng như đàn ông”, đó là chê. Còn nếu bảo “văn Trần hoài Thư nghe như thơ”, là có ý khen; “Thơ của XYZ đọc chẳng khác gì văn” (văn vần hay văn xuôi), là có ý chê rõ ràng. Ezra Pound có lần khuyên các thi sĩ rằng: “Cái

gì anh có thể diễn tả thành văn xuôi hay, thì đừng ép nó vào một bài thơ dở" Vậy không nên coi là thơ tự nó là khó, là hay; còn văn xuôi thì thế nào cũng dễ và dở. Trà Ô Long có thứ rất ngon, trà Kỳ chưởng cũng có loại rất ngon. Cứ nghĩ Kỳ chưởng ngon hơn, và mở miệng khen: "Thứ Ô Long này ngon y như Kỳ chưởng", là một thái độ nông cạn, quá khích, giáo điều, kiểu "Kỳ chưởng chuyên chính". Người biết uống trà không làm như vậy.

Khi chúng ta thiên vị, mà khen "Văn này hay như thơ", là chúng ta đang so sánh lối văn có nhiều chất thơ với lối văn báo cáo khoa học, thẳng tuột, khô khan. Khuynh hướng tìm cái hay ở chất thơ tìm cả trong văn xuôi, cho thấy , khi dùng ngôn ngữ, người ta vẫn có khuynh hướng muốn bầy ra một cuộc chơi ngôn ngữ mới. Như thể trong cơ cấu tạo thành não bộ và con người chúng ta vẫn có sẵn các cơ năng sáng tạo ngôn ngữ, cơ năng đó không muốn bị khép kín, tù túng, trong khuôn sáo cứng nhắc trừu tượng. Nó đòi sáng tạo.

Từ thượng cổ, khi loài người bắt đầu dùng ngôn ngữ, bịa ra các từ mới, các lối nói mới, tổ tiên ta đã dùng các cơ năng đó. Mỗi lần sử dụng, kích thích tố trong các hạch tuyến ẩn mật lại toát ra, như adrênalin, làm rạo rực sảng khoái. Cả trăm ngàn năm, chúng ta vẫn thèm thuồng được sống cái giây phút rạo rực sảng khoái đó khi dùng ngôn ngữ. Lúc nghe một câu như: "Bữa nay đi làm về anh nhớ ghé chợ mua giây thung để tôi sửa lại cái quần đùi cho anh", chúng ta không cảm thấy rạo rực sảng khoái. Nhưng khi nghe một câu thơ thì chúng ta thấy lâng lâng, bồi hồi. Như thể cái cơ năng xưa cũ ẩn khuất trong người nó lại vừa bị châm vào, nó cựa quậy, nó hồi tưởng cái thú vui được nói, được khám phá các tiếng mới, tiếng lạ. Nó hưởng cái thú nói để nói cho hay; chứ không phải nói để dặn dò một chuyện thiết thực, vì nhu cầu

công vụ.

Vì chúng ta luôn luôn khao khát cái thú vui ngắn ngủi đó, nên chất thơ ở trong văn làm chúng ta chú ý. Nói cách khác, chúng ta luôn luôn thèm muốn sáng tạo ngôn ngữ, bày đặt ra các trò chơi mới mẻ. Đó là cái nghiệp của kiếp người.

Lấp ló sau mành

Nếu văn xuôi và thơ đều là các diễn trình truyền ý và biểu cảm, để truyền đi các "thông báo," "tin tức," thì một điểm khác nhau là văn có thể nói rất nhiều nhưng số lượng thông báo lại ít, còn thơ thì ngược lại.

Dùng lý thuyết tin học, Umberto Eco giải thích rằng khi ý nghĩa (meaning) của một thông điệp càng rõ rệt bao nhiêu thì số lượng thông báo (information) càng ít đi bấy nhiêu.

Nếu nói một điều ra mà người nghe hiểu trăm phần trăm, ý nghĩa rõ ràng nhất, thì thường thường lời nói của ta nghèo nàn. Có khi nói điều đó ra là thừa, vì câu nói chỉ xác nhận một điều biết rồi. Nó không tạo thêm "tin tức" mới nào cả. Không làm tăng thêm gia tài tin tức giữa người nói và người nghe. Không làm giàu hệ thống ngôn ngữ mà hai

người chia xẻ cùng với cộng đồng.

Ngược lại những vẻ đẹp lấp ló sau mành lại có khả năng kích thích nhiều tình ý phong phú nhất.

Kín và Mở

Thí dụ bây giờ có ai nói: "Buổi sáng trời quang tôi thấy mặt trời mọc, chiếu lên mây màu đỏ" tôi chắc rằng chúng ta đều hiểu ý nghĩa của câu đó khá rõ ràng. Người nói định truyền tin tức nào, chúng ta nhận được khá đầy đủ. Vì cả người nói lẫn người nghe đều đã chia xẻ các hiểu biết về hiện tượng tự nhiên trên. Bây giờ tôi lại nói: "Quả trứng bể con gà chui ra, một con gà con mới ra đời." Thông điệp này cũng rõ nghĩa. Nhưng số lượng thông tin của hai câu trên là số không, vì cả hai câu không làm cho người nghe, và cộng đồng những người nói tiếng Việt được giàu thêm một chút tin tức mới nào. Bây giờ chúng ta thử nghe một thi sĩ nói:

Rồi trời đất hừng đông như trứng vỡ
Tôi đã đầu thai thức dậy sơ sinh

(Tô Thùy Yên)

Hai câu thơ này khiến tôi thấy bừng bừng những ý tứ mới mẻ. Chỉ riêng một câu đầu thôi đã có thể làm tôi choáng váng. Tôi thấy có hình ảnh màu đỏ giữa trời và đất, và màu hồng của vỏ trứng. Tôi nhớ tới vỏ trứng tròn và liên tưởng đến bầu trời khum khum úp trên mặt đất. Tôi cũng thấy mặt trời làm sáng bật lên đường chân trời cắt đôi đêm tối, tách bầu trời ra khỏi mặt đất; cùng với hình ảnh vỏ trứng vỡ tách đôi. Trứng vỡ gợi một cảm giác đớn đau, nhưng không thể cưỡng lại; nếu trứng không vỡ ra thì không có sự khai sinh. Tôi có thể được dẫn tới cả những tư tưởng siêu hình, thần

bí: vũ trụ đã được tạo dựng, kinh Cựu Ước nói đến việc tạo ra bầu trời và mặt đất; huyền thoại Á đông nói đến thuở "hỗn mang chi sơ, tiên thiên địa sinh, Bàn Cổ thủy xuất." Nếu trứng bể ra mà không thấy gà con, chỉ thấy lòng đỏ với lòng trắng như mặt trời mọc lúc hừng đông, thì hình ảnh đó cũng tương đồng với cảm tưởng "hỗn mang chi sơ." Rồi từ những ý tứ trên, tôi lại thấy có con người thi sĩ thức dậy buổi sáng mà tưởng như mình vừa mới đầu thai, thi sĩ là một con người (hay con gà) lúc sơ sinh. Không phải chỉ một thi sĩ mới sinh ra, mà cả trái đất, cả vũ trụ vừa mới sinh ra cùng với hừng đông. Vũ trụ sinh ra, vì con người vừa thức dậy, vừa sinh ra, vừa nói và ở cõi nào đó, có lệnh truyền: "Hãy có ánh sáng" và từ đó phân biệt ánh sáng và bóng tối... Nhưng chủ thể nhìn thấy sự phân cách giữa ánh sáng và bóng tối, giữa lúc chưa tạo thành với lúc đã tạo thành, là con người, không có nó thì vũ trụ chẳng có. Tôi đã đầu thai, mỗi ngày trái đất lại đầu thai lần nữa.

Xin đừng hiểu lầm là tôi đang giải nghĩa hai câu thơ của Tô Thùy Yên.

Tôi chỉ "thông báo" với quý độc giả về những tình ý hiện ra trong tôi khi đọc hai câu thơ. Các ý tứ không theo thứ tự như các lời viết ở trên, chúng đồng thời xuất hiện, chập chùng, bàng hoàng, lãng đãng, cùng một lúc, vì tác dụng của các từ ngữ "*hừng đông, sơ sinh, đầu thai, trứng vỡ, thức dậy, rồi, đã, trời đất,*" lần lượt hiện ra, trộn lẫn vào nhau sau khi tôi đã đọc xong cả hai câu thơ. Hai câu thơ không còn là một chuỗi nối các từ ngữ mà trở thành một tổng thể, một "hỗn mang chi sơ."

Rồi trời đất hừng đông như trứng vỡ
Tôi đã đầu thai thức dậy sơ sinh.

Nếu bây giờ đọc lại hai câu thơ này mà quý vị vẫn không thấy các tình ý xuất hiện như tôi mô tả ở trên, thì phải kết luận rằng chúng ta không chia xẻ cùng một kho kinh nghiệm, về tiếng nói, về đời sống tự nhiên cũng như đời sống tâm linh. Hoặc cả hai, ba thứ kinh nghiệm đó chúng ta đều không có gì để chia xẻ.

Nếu độc giả đọc lại hai câu thơ đó, và đã thấy xuất hiện nhiều tình ý mới, nhưng khác những tình ý mà tôi mô tả bên trên, thì điều đó lại càng chứng tỏ hai câu thơ nghe rất lửng lơ, mù mờ về ý nghĩa, là hai câu thơ chuyên chở rất nhiều ý tứ, nghĩa là số lượng thông báo của chúng rất giàu.

Nêu thí dụ về hai câu thơ khiến độc giả có thể nghĩ rằng tôi cố ép nài quý vị chia xẻ ý kiến của tôi về thơ. Bây giờ tôi xin lấy một thí dụ về một câu nói hàng ngày. Một thiếu nữ nói với người bạn trai, chẳng hạn, nàng bảo: "Ngày mai em *không* đến anh." Ý nghĩa của câu này có xác suất trăm phần trăm, hiểu nghĩa rồi là xong. Nhưng nếu nàng nói: "Ngày mai em *có thể* đến thăm anh" thì vừa nghe xong, trong đầu chàng trai sẽ bừng lên bao nhiêu là tình ý mới: "ngày mai? sáng mai? chiều mai? *thăm* là thế nào? liệu em có thể ngồi chơi bao lâu, mấy giờ hay mấy chục phút? Mình sẽ nói gì? Sẽ làm gì nhỉ?..." Cái thông điệp với tính cách không xác định (có thể) còn gợi ý: "có chắc chắn không em?" Giữa hai người, cái thông điệp với xác suất nhỏ hơn một, và lớn hơn số không, là cái thông điệp chứa nhiều số lượng thông báo, nhiều hơn hẳn cái thông điệp có xác suất bằng một hay số không. Nếu thiếu nữ nói: "Ngày mai em sẽ tới thăm anh lúc 10g 30, em mang kim chỉ đến để vá cái quần rách của anh xong rồi em về, vì lúc 11 giờ em phải đi đón má ở chợ." Thông điệp này cũng rõ nghĩa gần một trăm phần trăm, và ý tứ rõ thế thì chàng trai hết chuyện nghĩ ngợi.

Hai lá thư tình

Tôi chắc quý vị đều có dịp viết thư tình và đọc thư tình. Môn thể thao này xưa rất thịnh hành ở Việt nam. Bây giờ chúng ta thử đọc hai lá thư tình, để có dịp tập luyện một chút. Đây là thư tình của một cô gái gởi bạn trai, do tôi bịa đặt hoàn toàn, nếu có trùng hợp với chuyện thật của ai tôi xin được miễn chấp.

Một lá thư có đoạn như vầy: "Em nói trong lá thư trước hẹn anh ra đón em ở ga xe lửa khi em tới Nha trang ngày 13 tháng 11, là vì trong một phút trào lòng, em nghĩ nếu được gặp anh, đi bộ ngoài đường, nói chuyện với anh cả một buổi tối thì thật là hạnh phúc vô cùng. Em phải giải thích để anh hiểu rõ hơn tại sao em lại có ý nghĩ ấy. Lúc đầu em tính đi chuyến xe trễ, tới Nha trang lúc 11 giờ đêm, thì ông anh họ của em sẽ ra đón ở nhà ga, ông ấy làm việc ở gần đó, lúc 10 giờ 30 thì hết ca. Nhưng sau em lại thấy có chuyến tàu đi sớm, tới Nha trang lúc 6 giờ chiều, máu lãng mạn làm em thèm có được một tối đi bộ chuyện trò, đọc thơ cho anh nghe, cho nên em mới định đến sớm, đi bộ trên các con đường ở Nha trang, nói chuyện với anh, rồi 10 giờ rưỡi quay về nhà ga đợi anh Sơn tới đón. Em tuy có trái tim thiếu nữ thật đấy, bồng bột thật đấy, nhưng em cũng có cái lý trí của một cô gái có giáo dục. Anh em mình có gặp nhau, chuyện trò với nhau suốt đêm thì cũng chẳng có chuyện gì để nói là ngoài vòng lễ giáo. Em kính trọng anh và em nghĩ rằng anh cũng quý trọng em, và chắc rằng cả anh và em đều biết tương kính lẫn nhau. Em chắc là anh đã hiểu được lòng em rồi, em sẽ chờ anh ở chỗ cái cửa sắt sơn đỏ phía bên trái nhà

ga, rồi mình sẽ đi ăn phở với nhau, như lần đầu chúng mình gặp nhau ở trong tiệm phở, anh còn nhớ không?..."

Bây giờ xin coi thử một đoạn thư tình khác: "Một buổi tối hôm trước em ở hồ bơi nước nóng đi ra, thành phố vắng vẻ. Đà lạt mùa này đã lạnh, tóc em còn ướt, em đứng nhìn sang bên kia đồi thấy có mấy căn nhà đèn còn thắp sáng. Đường phố lúc bấy giờ chẳng có ai qua lại, em thấy chỉ có một mình ở giữa thế giới này. Dãy núi trước mặt, mặt trăng trên cao, em tự hỏi phương nào là quê hương em, phía nào là nơi người tri kỷ ở. Anh có nhớ câu thơ của Trần Tế Xương: Ta nhớ người xa cách núi sông, người xa xăm quá nhớ ta không."

Sau khi đọc hai đoạn "thư tình" trên đây thì quý vị thấy đoạn nào chứa đựng nhiều tình tứ hơn? Đoạn nào có thể làm cậu trai đọc xong tâm hồn rộn rã, nôn nao hơn?

Tôi đã cố ý chọn lá thư thứ nhất với những hứa hẹn cụ thể: sẽ đi bộ với nhau ở một thành phố thơ mộng, sẽ đi ăn để nhắc lại chuyện gặp gỡ lần đầu, sẽ đọc thơ cho chàng nghe (biết đâu còn nắm tay chàng?) và nếu chàng liều mạng một chút, xem trong âu yếm có chiều lả lơi, thì biết đâu đấy!

Còn lá thư thứ hai thì rất mơ hồ. Cô gái có nói là cô yêu anh chàng hay không? Cô có hẹn gặp, hẹn viết thư, hay hẹn hò gì khác không? Dãy núi xa, ngọn đèn sáng bên kia đồi, mặt trăng trên cao có chứa đựng lời tỏ tình nào không? Câu thơ của Trần Tế Xương cô cũng chép sai (người xa xa có nhớ ta không), và câu đó cụ Tú Xương tả nỗi nhớ một đồng chí chứ không phải nhớ người tình khác phái. Cô gái nhớ cả quê hương cô lẫn người tri kỷ, mà người tri kỷ có phải là cậu trai này không?

Sau khi phân tích hai đoạn thư rồi, tôi hy vọng người đọc sẽ chia xẻ cảm tưởng mà tôi chủ ý gợi ra, khi quý vị đọc hai đoạn thư đó lần thứ nhất — hay bây giờ quý vị đọc lại.

Chủ ý của tôi là: đoạn thư thứ hai chứa chất tình tứ nhiều hơn đoạn thư đầu. Đoạn thư đầu nói rõ ràng, rành mạch quá, nó dùng lý trí để biện luận, giải thích. Vừa nghĩ đến chàng vừa lẩm nhẩm tính giờ, xác định ngày, vừa lo chuyện lễ giáo, vừa sợ hiểu lầm nên nói rõ lòng tương kính, nhắc lại mình là cô gái có giáo dục. Ngay cách dùng chữ: em kính trọng anh, anh quý trọng em, cũng hàm chứa sự tính toán ý nghĩa của hai chữ kính và quý. Không khí của lá thư đầu là không khí của sự bình tĩnh, khôn ngoan, của lý trí. Ngược lại, lá thư sau là một tình trạng buông thả, tự do, mơ hồ và bồng bột. Chúng ta không rõ thời gian là ngày nào, lâu rồi hay mới đây. Cô gái nhớ đến quê hương ở đâu, người tri kỷ nào? Nhưng tôi nghĩ chàng trai sẽ thấy đoạn thư sau dạt dào tình tứ, đọc xong có thể lơ mơ ngơ ngẩn cả ngày. Đọc xong lá thư thứ hai chàng trai có thể muốn làm thơ, bắt đầu với hình ảnh các căn nhà sáng bên kia đồi, sương mù Đà lạt v.v...

Tiếng ngựa buồn teo

Thơ tìm cách nói ít đi để nói nhiều hơn. Để độc giả nhận được nhiều hơn. Muốn vậy, thi sĩ cắt bớt các tiếng, các chữ nào không thật sự thiết yếu. Để cho độc giả tự thêm vào, có khi độc giả thêm vào các tiếng, các chữ mà tác giả không ngờ. Mà chính điều đó làm bài thơ giàu có, phong phú hơn. Thử đọc một bài thơ ngắn của Lý Bạch

Âm chữ Hán

Thanh sơn hoành bắc quách
Bạch thủy nhiễu đông thành

Thử địa nhất vi biệt
Cô bồng vạn lý chinh
Phù vân du tử ý
Lạc nhật cố nhân tình
Huy thủ tự tư khứ
Tiêu tiêu ban mã minh

Nghĩa

Núi xanh chạy ngang quách phía Bắc
Nước trắng lượn quanh thành phía Đông
Đất này một lần chia biệt
Ngọn cỏ bồng lẻ loi đi vạn dậm
Mây nổi, ý du tử
Mặt trời lặn, tình cố nhân
Vẫy tay từ nay đi xa
Leng keng tiếng ngựa đi trận về

Từ hơn ngàn năm rồi, người đọc thơ đã quen với lối nói chấm phá của thơ. Câu thứ tư nối với các câu khác ở trong ý tứ, chứ không ở trong lời nói. Lời nói đã được cắt bớt. Tiếng nhạc ngựa về chiều, và thành, quách (quách là bức tường rộng bao chung quanh tường thành chính). Phù vân, lạc nhật, du tử, cố nhân đều có liên hệ với nhau, mà người viết không cần viết rõ, người đọc tự tìm lấy. Câu thứ tư có chữ chinh (lên đường ra trận), câu thứ tám có chữ ban (thường có nghĩa là từ mặt trận trở về), hai chữ có liên hệ. Bốn chục chữ trong bài thơ, nếu muốn diễn tả ra văn xuôi chắc phải dùng vài trăm chữ. Mà nói rõ ràng bằng vài trăm chữ thì lại làm cho độc giả bớt hứng thú, vì trí tưởng tượng của độc giả bị giới hạn đi, mất tự do. Đám mây nổi sẽ bớt trôi nổi, ánh nắng tà sẽ bớt quạnh hiu khi được diễn tả rõ nét quá.

Chúng ta có thể so sánh bài thơ Lý Bạch với bài dịch của Tản Đà:

Chạy dài cõi bắc non xanh
Thành đông nước chảy quanh thành trắng phau
Nước non này chỗ đưa nhau
Một xa muôn dặm biết đâu cánh bồng
Chia phôi khác cả mối lòng
Người đi mây nổi, kẻ trông bóng tà
Vẫy tay, thôi đã rời xa
Nhớ nhau tiếng ngựa nghe mà buồn teo.

Bản dịch này cũng là một tuyệt tác. Thiên tài của Tản Đà, chúng ta không cần bàn. Nhưng vì Tản Đà phải cố gắng theo sát ý của Lý Bạch, nên các câu thơ của ông nói rõ nhiều hơn, hơi nhiều quá so với thơ Lý Bạch. Thí dụ câu thứ tư (cô bồng vạn lý chinh), Tản Đà đã thêm ý "một xa" lấy ở câu 3, và "biết đâu"; hai chữ "biết đâu" nghe như là chú thích cho câu thơ, cốt làm cho ý thơ mang mang. Phải thêm hai chữ đó để tạo ra tình ý mang mang, thì sao bằng chỉ nghe năm tiếng trong nguyên văn mà cũng vẫn mang mang. Câu 5 và 6 lại thêm các chú thích khác. Lý Bạch chỉ nói đến "ý du tử mây nổi, tình cố nhân bóng tà," Tản Đà nói cho rõ hơn rằng họ chia tay cho nên tình ý cũng khác. Nói thế hơi thừa. Rồi đến câu thứ tám, Lý Bạch chỉ nói đến tiếng nhạc ngựa, Tản Đà nói rõ hơn: vì nhớ nhau nên nghe tiếng nhạc ngựa buồn. Cũng hơi thừa.

Các nhận xét trên không phải để chê Tản Đà. Thiên tài của Tản Đà, nhất là tài dịch thơ Đường, chúng ta bái phục. Tôi đã đọc vài ba bản dịch bài thơ trên mà thấy tất cả chưa ai chạm được tới mắt cá chân của Tản Đà.

Những phân tích trên đây chỉ cốt để so sánh hai lối diễn tả: một lối nói rất gọn, rất ít, mà gợi ra rất nhiều (nguyên tác), và lối viết dài hơn, nói rõ ràng hơn, cho nên khép ý tứ

của bài thơ vào khuôn khổ hơn.

Khi dịch thơ chúng ta thế nào cũng vô tình giải thích thêm cho câu thơ. Những chữ "biết đâu," "khác cả mối lòng," "thôi đã," "nhớ nhau" đều dùng để giải thích các hình ảnh trong thơ Lý Bạch. Mà giải thích có nghĩa là muốn "giúp" người đọc hiểu theo một chiều hướng như người dịch hiểu.

Chạy vào mộng mị

Thử nghe một bài thơ của Trần Đức Uyển, ngắn hơn và mơ hồ hơn bài của Lý Bạch:

Có một bông hoa
Trượt chân xuống suối
Dòng nước xoáy sâu
Ôi nàng chết đuối!

Bài thơ có một điều không rõ: có một cô gái trượt chân xuống suối, hay chỉ có một bông hoa rụng, từ cành rớt xuống, rồi theo bờ lăn xuống suối? Chúng ta thấy một bông hoa rụng, rồi nhân đó nghĩ đến một cô gái đã chết đuối? Hay thấy bông hoa rụng và thương tiếc bông hoa, gọi hoa là nàng? Hay là ngay từ đầu đã có một cô gái đẹp mà ta gọi là bông hoa, vì chữ trượt chân là chữ dùng cho người, chứ hoa không có chân. Tất cả những câu hỏi đó làm cho bài thơ không có ý nghĩa chính xác nào. Tác giả có ý định nào chăng? Mà tại sao phải có một ý nghĩa chính xác? Cứ để các câu hỏi hoang mang đó quay đảo trên không, hãy để cho bài thơ mơ hồ hốt hoảng, nó làm cho tứ thơ càng bất định càng giàu có hơn lên.

Chúng ta sửa lại theo hai cách như sau rồi thử đọc coi:

1-	Gái đẹp như hoa Trượt chân xuống suối Dòng nước xoáy sâu Ôi nàng chết đuối	2-	Có một bông hoa Trượt chân xuống suối Dòng nước xoáy sâu Hoa chìm đắm đuối

Viết theo hai cách đó đều làm cho bài thơ có ý nghĩa chính xác rõ ràng hơn. Nhưng nghèo hơn nhiều, hết là thơ luôn.

Tất nhiên thi sĩ không cố ý chỉ dùng các xảo thuật như trên để đẩy độc giả vào cõi hoang mang. Thi sĩ có thể nói những điều giản dị, thẳng băng mà vẫn dẫn dụ chúng ta đến những tình tứ mang mang, ở đằng sau ngôn ngữ, hình ảnh.

Xuân Diệu viết về tình yêu như vầy:

Đôi ta dừng. Em đi vào lối cỏ
Anh nhìn theo dáng nhỏ bước xa dần
Anh thuộc tay em, anh thuộc bàn chân
Em như từ trong anh bước ra đường cái

Anh thuộc mắt em, anh thuộc tóc em
Anh như vỏ mà em là ruột quả
Ôi một trái luôn chia làm hai nửa
Mỗi lúc em về rồi lại ra đi

(Hai đoạn đầu bài "Biết Tạc Đâu Ra Em của Anh," *Thanh Ca,* 1980).

Những câu thơ đơn giản, ý tứ đơn giản, như thơ trước thời thơ tượng trưng, trước cả "thơ tiền chiến." Tác giả muốn diễn tả một ý quen thuộc: em là anh, em ở anh mà ra, vì yêu nên có người yêu. Các hình ảnh và cảm tưởng: anh thuộc (thuộc lòng) các nét của em: tay, chân, mắt, tóc, v.v... Anh là vỏ trái cây, em là ruột trái cây v.v... là các ý kiến đặc biệt. Ở đây ta thấy thiện chí của một thi sĩ cố ý làm cho lạ, gắng sức làm vui lòng độc giả đang yêu. Đoạn thứ năm, sáu, Xuân Diệu làm cho lạ thêm:

Anh lấy thịt xương đâu chứa đầy mộng ước
Anh lấy gì biến hóa để thành em?
Anh bóp vụn ngày, anh xé nát đêm
Anh vá víu những người trên trái đất

Người ta có thể vô cùng xinh đẹp
Có thể thông minh, có thể rạng ngời
Có thể yêu anh đi nữa — em ơi!
Anh không thể kiếm tìm em đâu cả

Viết thơ tình yêu như vậy phải nói là rất có thiện chí làm mới tình yêu. Bóp vụn ngày, xé nát đêm, thịt xương nào để chứa mộng ước, vá víu các người xinh đẹp, thông minh lại, mà vẫn không thể tìm ra em.

Xuân Diệu từng nói về mình rằng: "Đặc sản của tôi là thơ tình. Đã làm thơ tình là làm thơ tình nguyên chất." Trong bài này ông muốn diễn tả một thứ "tình yêu nguyên chất," nghĩa là không bị lập trường chính trị và xã hội can thiệp vào.

Nhưng bài thơ 7 đoạn của Xuân Diệu không làm cho tôi hứng thú bằng bài thơ về tình yêu của Tô Thùy Yên chỉ có bốn câu:

Hai đứa kéo nhau chạy vào mộng mị
Giờ tắt thở nằm trên bãi hư vô
Bầy ngựa chứng hàng thùy dương gió bão
Biển đưa trăng lăn vào đá tiếng ru

Bài thơ bốn câu nói rất ít nhưng đưa ta tới những tình tứ giàu có hơn nhiều. Xuân Diệu viết theo lối phân trần, rõ rệt từng ý, ý nọ liên hệ với ý kia. Khi Xuân Diệu dùng hình ảnh lạ, ông tỏ ra có cố gắng làm cho nó lạ. Còn thơ Tô Thùy Yên nổi lên như cơn gió đang chuyển thành bão động. Bài thơ Xuân Diệu có thể "dịch ra văn xuôi" cũng không mất mát bao nhiêu, vì câu cú, ý tưởng rất phân minh, có cái gì để

lồ lộ cả ra. Còn bốn câu của Tô Thùy Yên thì không thể "dịch" ra văn xuôi được. Dịch ra là hỏng hết. Theo cách thử thách của Coleridge, "thơ là khi nào không thể "dịch" ra cùng một ngôn ngữ, theo cách khác được," thì bài thơ Tô Thùy Yên có chất thơ hơn nhiều.

Bài thơ nhan đề là Tình Yêu nhưng mở đầu bằng mộng mị và cái chết. Cái chết và Tình yêu liên hệ thế nào? Yêu và mộng mị có là một không? Cái chết được diễn tả bằng văn ảnh "tắt thở nằm trên bãi hư vô" có còn là cái chết chăng hay chỉ là một giấc mộng? Hình ảnh "chạy vào mộng mị" dẫn tới "vào bãi hư vô." Yêu là một hành động đưa ta đến cõi chết, hay dẫn ta vào sự hóa sinh để nối dài sự sống sau cái chết?

Hình ảnh ngựa chạy hiện lên, vì ngựa chứng, và chân người chạy vào mộng mị nối với nhau. Ngựa chứng là ngựa chưa thuần hóa, ở trạng thái hoang dã. Tình yêu có hoang dã như vậy chăng? Ngựa chạy làm nổi hình ảnh bờm ngựa bay, và lại có hàng thùy dương gió bão. Ngựa trên mặt đất (bãi) và gió bão ở không gian (hư vô), và mặt trăng, sóng biển, tất cả đều trong mộng mị. Hai đứa kéo nhau, và bầy ngựa chứng, và gió bão, tình yêu có hình ảnh một chuyển động đam mê mãnh liệt. Vào mộng mị, và biển đưa trăng, và trăng lăn vào đá, tình yêu cũng là một cảm xúc miên viễn êm dịu. Tiếng ru làm dịu gió bão ở hàng thùy dương. Trăng lăn vào đá vỡ tan, hay bay lên thinh không, tiếng ru vọng lại, hình ảnh bãi hư vô lại hiện lên.

Bài thơ gợi lên rất nhiều câu hỏi. Câu hỏi bao giờ cũng gợi lên các hình ảnh, liên tưởng, phong phú hơn là các câu trả lời. Ba mươi hai chữ, bao nhiêu ý tứ dạt dào. Vì thi sĩ đã đẩy chúng ta vào một thế giới ngôn ngữ mới. Tiếng nói khích động chúng ta vì đã cởi bỏ các luật tắc chật hẹp của cách nhìn và lối nói năng máy móc.

Trò chơi mới bằng ngôn ngữ

Đọc một đoạn thơ Bùi Giáng, bảo viết lại theo cách khác, chúng ta không thể làm. Viết lại bằng văn xuôi là thay đổi tất cả điều thi sĩ muốn nói. Viết lại thành vần điệu lại càng tệ, vì thành một bài thơ giả mạo. Lê Quý Đôn bảo mỗi bài thơ làm với một thể loại phù hợp, đổi sang thể loại khác là hư. Thành Thán khen thơ hay là thơ không thể thêm, không thể bớt, không thể sửa. Huy Cận đời nay cũng nhìn nhận như vậy: "... khi thay đổi cả thể loại, mà cảm thấy hồn thơ, tứ thơ không bị ảnh hưởng gì, thì đó là một điều đáng lo

ngại" (*Văn Nghệ* 1-12-1979, Hà nội). Nếu thay đổi, như Huy Cận nói, mà không bị ảnh hưởng thì ta phải tự hỏi bài thơ còn có hồn để mà mất hay không.

Một bài thơ phải là một cách nói duy nhất, không nói cách khác được, vì thi sĩ đã sử dụng ngôn ngữ theo một kiểu riêng. Làm thơ, là thay đổi qui thức quen thuộc của ngôn ngữ. Mỗi bài thơ lại là một cách thay đổi qui thức nói năng, bày trò chơi ngôn ngữ theo qui luật mới! Nếu ta ví ngôn ngữ như 54 quân bài Tây hay 120 quân tổ tôm, mỗi khi nói chúng ta dùng các quân bài đó theo cách của nhiều trò chơi khác nhau. Wittgenstein nhận thấy khi học một ngôn ngữ chúng ta không phải chỉ học các tiếng, như học tên một số dụng cụ (cái này là kìm, cái kia là dao...), mà học cách dùng tiếng nói ở từng khung cảnh rõ rệt, như dùng kìm, dùng dao.

Đẹp và yêu

Các từ được sử dụng tùy theo khung cảnh mà dẫn dụ các ý khác nhau. Người này nói có một nghĩa, sang người khác sẽ đổi. Một ông bố dọa đùa đứa con lên ba tuổi: "Ba quạu rồi đó nghe!" để tỏ ý ba không hài lòng. Đến một ngày đứa con học được chữ "quạu." Khi bà mẹ cứ bắt nó đi ngủ, nó cưỡng lại, cũng nói: "Con quạu rồi đó nghe!" Đứa trẻ học chữ "quạu" nhưng không học được cách dùng chữ đó cho đúng chỗ, đúng vai trò, đúng hoàn cảnh và tương quan giữa người nói với người nghe. Tiếng học được mà vô ích. Đứa trẻ mới học được một tiếng, như một người mới có một dụng cụ, thí dụ cầm cái kéo, mà chưa học được cách dùng, như đem dùng cái kéo để nhổ đinh chẳng hạn.

Học tiếng ngoại quốc chúng ta mới thấy nỗi khó khăn

lúc phải dùng các tiếng rất giản dị. Thí dụ học tiếng Đẹp trong tiếng Việt.

Trong một nhóm mấy anh em Làng Cây Phong cùng đóng tủ đựng chén bát, tôi phụ trách đóng bản lề rồi ghép cánh cửa vào khung tủ. Tôi làm xong, anh Nguyễn văn Thích là thợ cả, tới ngắm nghía rồi phê: "Đẹp rồi, anh ạ!" Khi nói Đẹp, chắc chắn nhà kỹ sư không nói về màu sắc, kích thước của cái cửa tủ. Đẹp ở đây có nghĩa là: vừa đúng chỗ, không lệch, không hở. Cũng giống như ông thợ may cắt cái áo vừa vặn thân người mặc thì gọi là cắt đẹp. Nhưng khi có ai khen "chị Liên mặc cái áo hở cổ đẹp quá," thì người nói không phải chỉ nói đến cái áo cắt vừa vặn; mà còn nói đến cả cái khoảng trống, vải bị cắt đi, cắt vừa đủ lộ ra phần cổ nên phô bày, không nhiều quá, không ít quá. Và tất nhiên, có ý khen cái cổ đẹp nữa chứ không phải là khen cái áo.

Khi nói bông Hoa Hồng đẹp, chúng ta lại dùng chữ đẹp theo một qui thức khác. Chúng ta không đòi hỏi bông hoa đó phù hợp với một kích thước nào có sẵn, về hình dạng, màu sắc, độ mở v.v... Nhìn thấy một bông hoa nâng lên trước mắt, thay vì nói "Hoa đẹp quá," chúng ta chỉ cần kêu lên: "Chà chà!" cũng đủ nghĩa. Nhưng nhìn cái áo hở cổ mà khen "chà chà!" thì lại phiền. Hai chữ dùng ở hai nơi, theo hai qui thức khác nhau.

Nhìn một cầu thủ lừa banh đến đá vào "gôn," mà khen "đẹp quá!", chữ đẹp lại dùng theo một qui thức khác nữa. Trong lời phê "đẹp" có cả nghệ thuật sử dụng chân (góc, sức mạnh, bước ngắn hay dài...), thân mình (uốn, lách, lấy đà, hãm đà...), sự tính toán tương quan với các cầu thủ bên địch, dự đoán các phản ứng của cầu thủ bên địch, của thủ môn địch, dự tính đo lường khoảng trống ở khung thành v.v... Bấy nhiêu cái hay, cái khéo, tóm lại bên trong chữ "Đẹp!" Chữ đẹp ở đây lại có nghĩa khác rồi.

Bây giờ nếu đọc một câu, một bài thơ rồi cất giọng khen: "Thơ Đẹp quá!" thì chúng ta đã sử dụng chữ "đẹp" như thế nào? Nói đến cầu thủ đá banh đẹp chúng ta có thể đồng ý được về các tiêu chuẩn cái đẹp trong câu nói. Nói đến mấy câu thơ đẹp, ta khó đồng ý về các yếu tố thẩm lượng.

Bàn thêm về một tiếng khác, thí dụ động từ "yêu." Một người nói "Tôi yêu vợ tôi." Câu này có nhiều ý nghĩa, hãy giả thử chúng ta chỉ nghĩ đến một thứ tình cảm thôi.

Cũng dùng động từ đó, một thi sĩ thú nhận: "Tôi yêu thơ." Về mặt cú pháp, hai câu đó giống nhau: chủ từ (tôi), động từ (yêu) và khách từ (vợ tôi, hoặc Thơ). Nhưng giống nhau là giống nhau giả. Hai câu cùng nói "yêu" nhưng hai cách dùng ngôn ngữ khác nhau sử dụng động từ "yêu" theo hai lối khác nhau. Vì thơ là một khái niệm trừu tượng, tổng quát, không thể sờ mó được. Thấy ngay hai cách dùng ngôn ngữ đó khác nhau, vì khi bà vợ thi sĩ nghe nói: "Tôi yêu thơ," bả hiểu mà không nổi giận đi tìm các tập thơ trong tủ sách đốt hết đi. Ngược lại nếu bà vợ nghe nói "tôi yêu em Tư Chợ Quán" thì bả sẽ tìm khắp nơi (trong tủ sách, tủ áo...?) và có thể đốt lắm! Vì câu nói "Tôi yêu em Tư" dùng cùng một qui thức ngôn ngữ giống như câu "Tôi yêu vợ tôi."

Người ta lại còn nói: "Các dân tộc yêu tự do." Một qui thức mới về "yêu" lại ra đời. Vì chủ từ (dân tộc) không phải là một người, mà là một khái niệm, một tập hợp. Khách từ cũng là một khái niệm. Khái niệm Thơ còn rõ nghĩa hơn khái niệm Tự Do. Đôi khi chúng ta còn trông thấy thơ, đọc thơ, ngâm thơ, nhớ thơ, chứ Tự Do không có hình dạng nào để thấy, để nhớ cả.

Trong cả ba câu dùng động từ yêu, ta thấy cú pháp giống nhau, nhưng thật sự là ba cách "yêu" khác nhau. Gọi là ba cuộc chơi ngôn ngữ khác nhau.

Khi Bùi Giáng viết:

Hỏi tên rằng biển xanh dâu,
Hỏi quê rằng mộng ban đầu đã xa!

thì ông đã dùng các chữ "tên" và "quê" theo qui thức nào?

"Hỏi tên rằng," "Hỏi quê rằng," nghe rất Kiều (Hỏi tên rằng Mã Giám Sinh, Hỏi quê rằng huyện Lâm Thanh cũng gần). Trong hai câu Kiều Nguyễn Du chỉ khai báo lý lịch, lý lịch của một nhân vật không thơ mộng chút nào cả: họ tên là gì? quê ở đâu?

Nhưng Bùi Giáng đã dùng lại mấy nốt nhạc đó, phổ thêm hòa âm, gẩy lên một khúc nhạc mới. Một thế giới mới đã mở ra. Tên em là chi? Dạ, biển xanh dâu. (Như Vũ Hoàng Chương: Trời ơi giọt biển chứa dư tang điền! Xiết bao ngờ vực kiếp người đó ư?) Quê anh ở đâu? Thưa ở cõi mộng ban đầu. Đã xa. Giấc mộng của Trang Chu hóa bướm chăng? Hay giấc mộng ban đầu từ một bài hát? *Tên* nghĩa là chi? *Quê* là chi? Rõ ràng Bùi Giáng đã dẫn chúng ta vào một cuộc chơi mới, lề luật khác hẳn cuộc chơi dùng ngôn ngữ để khai lý lịch. Tên không phải là tên thường, quê cũng không phải là quê cũ.

Tinh thiết

Hàn Mạc Tử nói đến gió bằng một qui thức mới:

Ta hiểu chi trong áng gió nhiệm màu
Những hạt lệ của trích tiên đầy đọa

Tại sao gió lại là áng gió. Có phải nhà thơ cố tình dùng một từ kỳ lạ để làm chúng ta ngạc nhiên chơi? Hay ông thất bại không tìm được tiếng nào khác, viết đại chữ áng vào đó cho sớm xong công việc? Áng gió có khác với làn gió, cơn

gió, trận gió, luồng gió v.v... hay chăng? Nếu thi sĩ nhất định dùng chữ áng ở đây, chắc hẳn ông phải cảm thấy rằng chỉ có chữ áng mới thích hợp, mới đúng với cảm tưởng của ông khi viết câu thơ. Ông muốn có chất nhiệm mầu, có trích tiên, có hạt lệ. (Còn chữ áng trong "Áng đào kiểm đâm bông não chúng" thì sao?)

Hàn Mạc Tử đã thay đổi cách chúng ta nói tiếng "gió," bày ra một cuộc chơi ngôn ngữ mới! "Tìm hiểu chi trong áng gió." Xưa nay chúng ta không tìm hiểu gì trong gió cả, ta có thể nhìn trong cơn gió, nghe trong luồng gió, còn tìm hiểu trong áng gió thì chưa hề nghĩ tới. Bày ra một cuộc chơi ngôn ngữ, đồng thời thi sĩ cũng buộc chúng ta đổi cách chúng ta sống giữa các cơn gió trên hành tinh này. Tại sao thi sĩ làm như vậy? Câu thơ hay khi nào chính thi sĩ không biết, không thể trả lời được "tại sao," và không đặt câu hỏi "tại sao." Người đọc cũng không hỏi "tại sao" khi đọc thơ:

Mở, mở giùm ta khoảng cách đặc
Con chim động giấc gào cô đơn

(Trường Sa Hành, Tô Thùy Yên)

Ai trả lời được tại sao có "khoảng cách đặc?" "chim động giấc?" Đến mức "tinh thiết" của việc dùng ngôn ngữ thì mỗi bài thơ phải là một "trò chơi mới" của ngôn ngữ, mỗi thi sĩ có một trò chơi riêng, mỗi bài, mỗi câu thơ tạo ra các qui luật mới, giống như một loài hoa cỏ mới mọc. Nhà thơ lãng mạn nước Anh, S.T. Coleridge (1772-1834) nói rõ hơn: "Một dòng thơ nào còn có thể đem dịch lại bằng các tiếng khác của cùng ngôn ngữ, mà không giảm ý tứ của nó" thì thơ còn dở. *(Biographia Literaria I)*. Mỗi chữ, mỗi dòng đã được chọn và xếp đặt khiến cho mỗi sự thay đổi chắc chắn sẽ làm giảm ý tứ của thơ, như vậy gọi là tinh thiết. Lê quý Đôn, sanh trước Coleridge gần nửa thế kỷ, cũng đã viết như vậy. Đề tựa bộ *Toàn Việt Thư Lục* (1768), Lê Quý Đôn viết:

"Đem loại thơ này dùng cho loại thơ khác mà không được, (thơ) như thế mới là tinh và sát." (Tất tương thử thi di nhập bỉ thi bất đắc, thử vi tinh thiết). Coleridge nhấn mạnh đến tính chất "unstranslatableness in words of the same language without injury to the meaning," đó cũng là điều Lê Quý Đôn gọi là "bất khả di nhập". Từ loại thơ này di nhập sang loại thơ khác đã không được, vậy đem thơ diễn ra văn xuôi thì chắc chắn sẽ làm mất hết cả chất thơ.

Thơ tinh và sát thì mỗi bài thơ bày ra một cách dùng ngôn ngữ mới. Khó quá. Nhiều khi chúng ta cứ "thử thi di nhập bỉ thi," có khi vô tình di nhập cả thơ người khác! Mà người khác, khi họ bày ra một cuộc chơi ngôn ngữ mới, họ thật tình không ngờ. Họ chỉ biết vào giờ phút đó, ở nơi đó, một mối xúc động thúc đẩy lời lẽ phải ra như vậy.

Thành Thán tưởng tượng cảnh Thôi Hiệu đến đề thơ ở lầu Hoàng Hạc "... ông đâu có làm thơ, ông chỉ hướng nhìn trên, nhìn dưới, phóng mắt ra xa,..., tức thì đứng dậy, cầm bút chấm mực, đến vách tường vôi, thả theo ý viết lên một hàng chữ, viết xong lại ngắm nghía, tuyệt nhiên không biết là có nên không, mà chỉ thấy rằng sửa chẳng nên sửa, chữa chẳng nên chữa, thêm không thể thêm, bớt không thể bớt, thế rồi tự bằng lòng, liền để lại đây, thực không liệu rằng sau này có người trông thấy rồi sợ không vượt lên khỏi được cái khuôn thước đó..." (Theo bản dịch Trần Trọng San)

Cái người đến sau là Lý Bạch.

Nhãn tiền hữu cảnh đạo bất đắc
Thôi Hiệu đề thi tại thượng đầu

(Trước mắt có cảnh nói không nên lời
Thôi Hiệu đã đề thơ ở trên đầu).

Lý Bạch đã cúi đầu nhún nhường ra đi. Vì bài Hoàng Hạc Lâu của Thôi Hiệu chữa chẳng nên chữa, thêm, bớt không thể thêm bớt. Ở trước cảnh đó, cảm và ý như vậy, nói

ra bằng thơ luật, thì nói thế là vừa vặn. Câu một là *tả* người xưa, câu ba là *nghĩ* đến người xưa, câu 4 là *ngóng* người xưa. Rồi đến câu 7, hai chữ "nhật mộ" liền khiến cho 28 chữ trong 4 câu đầu chữ nào cũng nhất tề giao động...! Đó là lời bình phẩm của Thánh Thán. Ông khen Thôi Hiệu "đúng là qui mô của bậc đại gia vậy!"

Bậc đại gia không nhất thiết đã biết tại sao trong bài thơ mình phải dùng chữ nào, đặt câu nào. "Viết xong ngắm nghía tuyệt nhiên không biết là có nên không." Chỉ biết rằng nó phải như thế, không thể khác được.

Mỗi một bài thơ tuyệt tác tạo ra một qui thức mới, một cách cảm xúc mới. Đó là một trò chơi mới dùng ngôn ngữ.

Lê Quý Đôn gọi thứ "thơ thật là thơ" bằng hai chữ: "tinh thiết." Thánh Thán nói rõ hơn: "Trong thơ Đường... 28 chữ, chính là 28 ngôi sao, ngôi sao nào cũng đều có duyên cớ cả." Định xong qui tắc đó rồi, bình phẩm bài "Lên đài Phụng Hoàng" của Lý Bạch, 4 câu đầu "Phụng hoàng đài thượng phụng hoàng du...," ngài mới phán rằng: "Tôi tìm kiếm cái duyên cớ tại sao phải viết "phụng hoàng du" mà không kiếm ra được." Quả thật, nếu ai đã đọc thơ Đường luật, nhất là đã đọc các bài thơ Lầu Hoàng Hạc (Thôi Hiệu), Lầu Vạn Tuế (Vương Xương Linh), và đã từng yêu mến, kính trọng Lý Bạch, đọc đến câu "phụng hoàng du," rồi tiếp xuống câu sau "phụng khứ đài không giang tự lưu" thì hơi bực mình thật. Bực mình vì chúng ta vẫn chờ đợi ở Lý Bạch một trò chơi mới, cho chữ nghĩa múa lượn, vung vẩy xiêm y thướt tha theo cách mới. Thánh Thán nhận xét "Giang tự lưu" thì chỉ là nhại lại "Vân du du" trong thơ Thôi Hiệu mà thôi!

Sao Lý Bạch nỡ phụ lòng kỳ vọng của chúng ta như vậy?

Nói rằng "giang tự lưu" lập lại ý của "vân du du" thì cụ Thánh Thán "tinh" và "sát" thật. So sánh mỗi cụm ba chữ

đó thì tự chúng không giống nhau. Nhưng so sánh trong cả mạch thơ thì thấy Lý Bạch chưa thoát khỏi tấm lưới mà Thôi Hiệu tung ra. Bài Hoàng Hạc Lâu nói đến chim hạc vàng bay mất, chỉ còn cái lầu ở lại. Tiếp theo là đám mây ngàn đời "bạch vân thiên tải không du du." Đám mây man mác là hình ảnh của bất biến, đối chiếu với cái biến đổi của cánh hạc bay đi mất. Lý Bạch nói về lầu Phụng Hoàng cũng y hệt như vậy. Phụng khứ, chim phụng bay đi. Lầu Phục hoàng ở lại. Đối chiếu với cái biến đổi đó là dòng sông vẫn trôi chảy, Lý Bạch đã ngả mũ, bước khỏi lầu Hoàng Hạc, mà đến lầu Phụng Hoàng rồi vẫn còn bị thơ Thôi Hiệu giam giữ.

Người làm thơ "tinh sát" khiến người đọc cũng phải đọc một cách "tinh sát."

Nói đến lòng mình như một trận gió, một cơn bão, trong thơ bao người đã nói. Thời 1930, trong *Thơ Say* Vũ Hoàng Chương cho bão nổi trong hồn:

Kín tiếng nhưng lòng riêng xôn xao
Ai thấy phong ba nơi bể hồn

(Yêu mà chẳng biết)

Hơn bốn chục năm sau Cao Tần lại viết:

Sàn gác trọ những tâm hồn bão nổi.

Trận bão của Cao Tần và cơn phong ba của Vũ Hoàng Chương, có thể nào cho là giống nhau không? Chắc là không. Trong câu của Vũ Hoàng Chương trận bão ở bên trong cái biển gọi là hồn. Trong lối nói Cao Tần cái hồn và trận bão nổi chỉ là một, hồn là bão. Vũ Hoàng Chương thấy hồn là mặt biển, trong đó phong ba nổi lên, cơn phong ba của tình yêu nam nữ. Đến Cao Tần thì trận bão là cơn giận vì thấy mình bất lực, như một cơn bão khô giữa khoảng sa mạc trống.

Văn ảnh được dùng theo những cách mới, cũng như các tiếng riêng lẻ dùng cách mới, tạo nên ngôn ngữ mới. Một lần

Vũ Hoàng Chương nghe tiếng gió trong đáy chai:

Đâu đó tà dương hề, treo ngọn bấc
Đâu đó cuồng phong hề, reo đáy chai

(Bài hát cuồng)

Phạm Nhuận, khi nhìn lũ chai không xếp hàng chuếnh choáng, cũng nghe thấy tiếng gió, nhưng không phải là cuồng phong trong đáy chai như Vũ Hoàng Chương. Chàng chỉ thấy "*cõi miền gió hú.*" Người làm bài thơ Cõi Miền Gió Hú đáng là bậc hậu duệ của Lý Bạch, Tản Đà, Lưu Linh. Các câu đầu "tạo không khí" bằng cơn say sưa của tửu đồ, chai rượu, và vỏ chai không:

Nước chảy mòn đê rượu mòn môi
Rượu cuốn trôi đi hết những ngày
Những ngày ta sống mông lung quá
Đổ hết đời như những vỏ chai
...
Rượu đốt đời ta như rừng cháy
Đã bao năm hiu quạnh tro tàn
...

rồi chúng ta nghe thấy tiếng gió từ đáy chai:

Thôi thử xếp ngay hàng thẳng lối
Cùng vỏ chai ta đứng gióng hàng
Để nghe chiều rụng về trong cõi
Một cõi miền gió hú dã man

(Cõi miền gió hú)

Nhờ các hình ảnh trước dẫn dụ mà tiếng gió hú từ hàng vỏ chai nghe lồng lộng như từ muôn kiếp, từ cõi thẳm tâm hồn. Tiếng gió sâu thẳm hơn. Chỉ tửu đồ thứ thiệt, đã "đổ hết đời như những vỏ chai," mới nghe thấy thứ tiếng gió sâu thẳm từ đáy chai bốc lên như vậy.

Những thế hệ thi sĩ tiếp nối nhau, mỗi thế hệ lại nghe gió thổi như nghe tiếng gió lần đầu. Nhờ các cách xếp đặt,

bày biện tiếp nối mới mẻ. Picasso có lần bảo: "Trong nghệ thuật mỗi người phải giết cha đẻ ra mình." Đây chỉ là một lối nói bóng. Thân sinh ra Picasso là một giáo sư hội họa. Họa sĩ cũng như chúng ta, sẽ có lúc thấy phải giết chính mình để tái sinh mới khó.

Em đến em đi

Một nghệ sĩ ngôn ngữ càng độc đáo có khi lại càng lập lại tính độc đáo của mình nhiều quá. Nghe các concerto viết cho vĩ cầm và giàn nhạc của Vivaldi, coi các bức tranh của Bernard Buffet ta cảm thấy mỗi nhà nghệ sĩ lớn đó đều rơi vào guồng máy do họ tạo ra, nó quay mình đi theo. Thơ Đinh Hùng rất độc đáo. Ông có một vài lối dùng chữ nghĩa, nhịp điệu đọc mãi thành quen đọc lên nhận ra ngay dáng dấp Đinh Hùng..

Thử đọc *Đường Vào Tình Sử* của Đinh Hùng, chúng ta thấy bao nhiêu câu thơ 7 chữ bắt đầu bằng những tiếng: "Em đến..., Em đi..."

Em đến, hôm nào như hoa bay
...
Em đến, trăng rằm xanh bóng mây
Em đi, trăng hờn cong nét mày
(Hờn Giận)
Em đi, nửa gối hoa tàn mộng
Thương nhớ bay cùng hoa viễn phương
(Bao Giờ Em Lấy Chồng)
Em đến, mong manh vóc ngọc chìm
...
Em đến từ trong giấc hỗn mang

Em đến, vầng trăng bỗng tỏa hương
(Gặp Em Huyền Diệu)

Nếu kiên nhẫn, xin đọc tiếp:

Đèn quanh Thủy Tạ, hội đêm hè
Em đến phương nào? Đây ngựa xe
(Dạ Hội)

Em đi dẫy núi nhìn ngây ngất
Đá cũng tình si nhớ gót son
(Trăng Nước Đồng Chiêm)

Em đi, mắt có thơ mùa hạ
Má phấn hồng in bóng phượng hoa
(Duyên Phượng Hoa)

Em đến như mây, chẳng đợi kỳ
Hương ngàn gió núi động hàng mi
(Tự Tình Dưới Hoa)

Không biết tôi đã nhặt ra hết các chữ "Em đến, Em đi" trong tập thơ chưa. Tôi rất yêu thơ Đinh Hùng, rất phục Đinh Hùng, chắc khi viết tôi đã chịu ảnh hưởng của ông rất nhiều. Nhưng tôi có cảm tưởng khi Đinh Hùng rung động về người phụ nữ thì bao giờ ông cũng ở trong một cái khuôn quen thuộc. Ông luôn luôn nhìn thấy một phụ nữ chuyển động, như khói thuốc chập chờn, lơ lửng. Câu thơ bảy chữ, khi ông viết về phụ nữ, thường là hai đoạn, "Em đến," hoặc "Em đi," rồi năm tiếng tiếp theo. Người đẹp của thơ Đinh Hùng lúc nào cũng đang di chuyển, hãn hữu mới ngồi xuống: "Em hãy ngồi im khuya đã lâu." Cũng như phụ nữ ở trong tranh Đinh Cường lúc nào cũng đứng, cùng lắm là đứng ngả người nghiêng ra phía sau. Không mấy khi chịu đổi vị thế. Các cô nàng của Khánh Trường thì chả cô nào chịu đứng cho ngay ngắn.

Bút pháp của Đinh Hùng độc đáo. Các nghệ sĩ có tài thì độc đáo. Điều cần chú ý là không để cho bút pháp độc đáo

nó trở thành một cái khuôn bó lấy mình. Nhà thơ Thanh Thảo đã nêu lên kinh nghiệm "viết trơn tay" rất có giá trị: "Trong thơ, cũng như trong tình yêu, nhiều khi cái đáng sợ lại là 'kinh nghiệm'... Đáng sợ nhất là ta đã viết trơn tay lúc nào mà cũng không biết, rồi thơ, bài này chồng lên bài thơ khác, tuôn ra ào ào, còn người làm thơ thì như tờ giấy than đã bị dùng nhiều, cứ nhòe nhoẹt, mờ nhạt dần đi." (1983)

Có những lúc thi sĩ tự ép mình làm thơ. Như khi cảm hứng đã nguội rồi mà còn cố gắng viết cho đầy, cho tròn. Lúc đó là lúc dùng óc thông minh, kinh nghiệm, tài khéo léo để lấp vào chỗ trống. Cảm hứng đột khởi và tràn ngập lúc đầu đã héo quắt đi, chàng (hay nàng) bèn sử dụng những xảo diệu ngôn ngữ của mình để... viết nốt. Đó là thi hứng... dùng lại (second hand), là ngôn ngữ nhai lại. Phần đột hứng đã chết non, còn lại chỉ là kỹ xảo giúp bài thơ sống lay lất như có lắp máy thở và tim nhân tạo.

Tất nhiên thơ làm bằng máy thở nhân tạo đó vẫn có nhiều người đọc, nhiều người ưa chuộng. Vì chính độc giả cũng muốn được an thân. Họ đọc một bài thơ mới của một thi sĩ nổi tiếng, họ gặp lại các hình ảnh, lời lẽ, cách nói năng giống như cả trăm bài thơ cũ của thi sĩ này. Nhưng không hại gì cả, vì chính họ thích sống trong sự quen thuộc, thích nằm dài trong ngôn ngữ quen thuộc, cho nó nhàn. Thần kinh của chúng ta thường không thể tiếp nhận nhiều chất kích thích mới quá. Nghe những bài ru cũ lòng lại thấy êm ái hơn. Rồi sẽ có lúc chúng ta nhận ra rằng nhà thi sĩ của ta chỉ nhai đi nhai lại có một giọng, một điệu. Có lúc thi sĩ cũng tự biết như vậy, nhưng vì không có khả năng làm hơn, chính thi sĩ đành chịu uốn éo làm duyên, dùng các kỹ xảo thay thế cho tài năng thực sự. Họ cố làm xiệc, khiến độc giả ngỡ ngàng vì màn xiệc ngôn ngữ của họ. Họ thay đổi cách xuống dòng. Họ buông ra các lời thô tục, sỗ sàng hơn. Họ bóp cổ tiếng nói

cho nó bật ra các tiếng, các câu kỳ cục. Người đọc thơ có kinh nghiệm rất dễ nhận ra các kỹ thuật đó, dù rất tinh xảo. Thay vì mới lạ, người ta sẽ chỉ thấy cầu kỳ.

Tiếng nói giữa mọi người

Khi bàn về ý niệm "cuộc chơi ngôn ngữ," quý vị đọc xong có thể có cảm tưởng thi sĩ chỉ ngồi chơi một mình với các tiếng, các hình ảnh. Một tiếng dùng theo cách mới tạo ra qui thức của một cuộc chơi ngôn ngữ mới. Một hình ảnh dùng theo cách mới cũng vậy.

Nhưng các tiếng và các hình ảnh mới chỉ là phần tiếp giáp giữa thi sĩ với ngôn ngữ. Ngôn ngữ còn một phần chìm sâu hơn, trải rộng hơn, đó là phần tiếp giáp giữa ngôn ngữ người nói với các người nghe, giữa thi sĩ và xã hội xung quanh, những người cùng chung một hệ tiếng nói. Trên mặt

tiếp cận đó, ngoài các yếu tố thuần túy ngữ học (nghĩa, âm, cú pháp,...) còn phải chú ý đến các yếu tố ngoài phạm vi của ngữ học. Trong cuộc tiếp cận giữa người nói và người nghe có những ý hiểu ngầm, những giả thiết được coi là tiền đề mà ai cũng lẳng lặng chấp nhận. Các ý ngầm và tiền đề đó nằm trong hệ thống giá trị, trong ý thức hệ tiềm tàng của một nền văn hóa, một thời đại. Các giả thiết, tiền đề được hiểu ngầm là một phần rất quan trọng trong tất cả các câu nói mà chúng ta trao đổi với nhau.

Và chúng ta sẽ thấy, thơ tạo ra các cuộc chơi ngôn ngữ mới bằng cách thay đổi các ý hiểu ngầm đó, mà không cần báo trước.

Tàng ý trong câu nói

Mở miệng nói là một hành động xã hội. Nói là chờ đợi có người nghe, là để trao đổi, dẫn dụ người nghe. Như H. B. Smith nhận xét: "Có một điều gì đúng sự thật, chỉ có vậy thôi không đủ là lý do phải nói ra" *(On the Margins of Discourse*, 1978). Khi phát biểu một lời, một câu, chắc chúng ta có lý do khác nữa, chắc có một ước muốn, một mục đích nào đó, dù chúng ta có ý thức rõ ràng hay không. Nói, tức là một trao gởi, dù khi lẩm bẩm nói một mình, cho một người tưởng tượng nghe. Nói là mời người khác bước vào thế giới truyện trò mà mình tạo ra. Nói là mời người khác đóng một vai trò nào đó trong cuộc trao đổi. Mời người khác tham dự.

Khi một đứa bé học bố được tiếng "quạu," rồi nói với mẹ: "Con quạu rồi nghe," nó mới học được một tiếng mà chưa học được tương quan xã hội trong cách dùng tiếng đó. Bố nói với con: "Bố quạu rồi nghe!", trong câu nói đó giả

thiết một tương quan giữa người nói (bố, người trên, có quyền đổ quạu) với người nghe (con, người dưới, thân mật, có thể dọa nạt một cách âu yếm). Đứa bé lập lại câu đó một cách máy móc tức là nó chưa hiểu tương quan xã hội của người nói với người nghe, tương quan mà hai bên đều hiểu ngầm.

Thời chưa có chữ viết và máy in, thì làm thơ chỉ là nói cho người ta nghe. Ngày nay, làm thơ nghĩa là viết ra cho người khác đọc. Nói trước mặt nhau dễ hơn là viết cho một người nào đó (không biết là ai) đọc thầm một mình. Người viết tưởng tượng ra một người đọc, dù có thể lúc viết nghĩ mình tự viết cho mình mà thôi. Ngược lại, người đọc bài thơ cũng tưởng tượng ra một người viết! Bao nhiêu chuyện văn chương chúng ta bàn từ cổ chí kim rút cục lại chỉ là coi giữa người viết giả tưởng và người đọc giả tưởng có liên hệ gì. Chúng ta bàn về một cuộc truyện trò giả tưởng. Có lần tôi đọc một bài thơ nhớ mẹ, khóc mẹ của một thi sĩ. Đến một đoạn có hình ảnh rất lạ, đầy cảm xúc, rất tinh tế và thành thật, tôi góp ý: nên dừng lại ở chỗ này. Thêm mấy câu thơ sau vào là thừa. Vì xúc cảm đến đây là cao độ, đừng làm cho nó nhạt đi, tầm thường hơn. Lời góp ý đó làm cho thi sĩ bất bình. "Tôi khóc mẹ tôi chứ tôi không làm thơ để làm vừa ý quý độc giả. Xin cứ để yên cho tôi khóc." Trong câu chuyện này thi sĩ giả tưởng và người đọc giả tưởng có các dự kiến, dự tưởng khác nhau, trật đường rầy cả.

Trong cuộc chuyện trò của chúng ta mỗi câu đều dựa trên những ý không nói ra mà chỉ hiểu ngầm; tạm dịch là *tàng ý*, H. P. Grice gọi là "*conversational implicator*" (bài Logic and Conversation, 1975). Một người nói: "Hồi chưa gặp cô ấy, tôi vẫn nghĩ là cô ấy đẹp lắm." Cái ý hiểu ngầm trong câu này là gì? Là khi gặp cô rồi, tôi thấy cô không đẹp như tôi tưởng tượng? Nhưng trong câu thơ Đinh Hùng, thi

sĩ dùng chữ "vẫn" với cái ý hiểu ngầm khác:

Chưa gặp em tôi vẫn nghĩ rằng
Có nàng thiếu nữ đẹp như trăng

(Tự Tình Dưới Hoa)

Vẫn, trong thơ Đinh Hùng, có ý hiểu ngầm rằng: "Tôi đã bảo mà! Đâu phải bây giờ gặp em tôi mới nghĩ có cô gái đẹp." Đọc cả bài thơ thì thấy nàng đẹp thật, dù thi sĩ chỉ tả có mỗi cặp mắt của nàng với một câu "mắt xanh lả bóng dừa hoang dại." Tất cả các câu khác chỉ tả các tác động của vẻ đẹp trên ngoại cảnh và trên lòng thi sĩ. Điều hiểu ngầm trong đó là chỉ có người rất đẹp, đẹp như trăng, thì mới khiến thi sĩ thấy "hương ngàn gió núi đọng hàng mi" và "nhìn nhau cũng đủ lãng quên đời." Trong cuộc chuyện trò đã chứa các giả thiết.

Khi chuyện trò là chúng ta thỏa thuận dùng hệ thống các tàng ý (implicator) trong đó. Nó gồm cả quan niệm của chúng ta về thế giới, về hệ thống giá trị, về tương quan nhân quả, v.v... Trong cuộc chuyện trò, Grice cho rằng chúng ta luôn luôn ngầm theo qui tắc hợp tác (co-operative principle): 1) mỗi người cố truyền đi số lượng thông báo vừa đủ; 2) các điều nói ra thì cốt cho người nghe tin là thật; 3) chúng dựa trên mối liên hệ với cả người nói lẫn người nghe; và 4) gắng sức trình bày một cách có thứ tự, dễ hiểu (Grice gọi là bốn công lý: maxims of quantity, quality, relation, and manner). Đó là qui tắc của cuộc chuyện trò thường ngày. Trong thơ các qui tắc trên sẽ bị đảo lộn.

Hợp tác vô điều kiện

Trong thơ các qui tắc hợp tác và bốn "công lý" mà Grice vừa kể ra không được tôn trọng. Phải chăng thi sĩ làm thơ là bất kể đến người nghe, người đọc? Hay là tự bản chất, việc làm thơ chính nó buộc người đọc phải hợp tác với thi sĩ, theo một cách mới, và thi sĩ chỉ có khả năng hợp tác theo cách mới đó? Nếu chúng ta chỉ hợp tác theo cách thông thường, thì hai bên sẽ phải từ bỏ nhau! Thi sĩ không chịu cung cấp các thông báo đầy đủ. Không kể điều này và điều khác liên hệ với nhau, phù hợp với nhau hay không. Các thông báo truyền tới thường mập mờ, nhập nhằng, hỗn độn khi chiếu dưới lăng kính của cuộc chuyện trò hàng ngày.

Phạm Thiên Thư nhìn mảnh trăng lưỡi liềm đầu tháng, chợt nghĩ mảnh trăng vẫn ở đó từ ngàn xưa, và ngàn sau sẽ vẫn còn:

Ngàn xưa ai từng ở nơi này
Rồi đến ngàn sau ai đến đây
Câu hỏi — liềm trăng còn ngoặc mãi
Lời thưa — dằng dặc mấy cồn mây

(Liềm Trăng)

Mảnh trăng cong là một dấu hỏi, muôn đời vẫn ở đó. Câu hỏi đây là hỏi chuyện gì? Thi sĩ không nói. Còn câu trả lời, câu trả lời chỉ là "dằng dặc mấy cồn mây." Không biết câu hỏi thì không hiểu câu trả lời. Có phải thi sĩ cố tình thách đố chúng ta hay chăng? Hay tất cả các điều thi sĩ cảm xúc thật sự chỉ có vậy, nó cũng hoang mang vô định như câu hỏi và câu trả lời. Người đọc không "cộng tác" thì không thể vào cuộc chuyện trò.

Đọc tiếp Đinh Hùng:

Em đến như mây, chẳng đợi kỳ
Hương ngàn gió núi động hàng mi
Tâm tư khép mở đôi tà áo
Hò hẹn lâu rồi — Em nói đi

(Tự Tình Dưới Hoa)

Thi sĩ muốn chúng ta tin rằng trên mi mắt nàng có hương ngàn gió núi xao động? Thi sĩ nói tà áo khép mở thật, hay tâm tư giống như tà áo khép mở, hay cái nọ gợi ra cái kia? Nàng đến chẳng ngờ, hay nàng đã có hẹn? Em nói đi, là nói một câu gì, hay nói cái gì cũng được? Đoạn trên "mắt xanh lả bóng dừa hoang dại — Thăm thẳm nhìn tôi, không nói năng" liên quan gì đến "hàng mi" ở đoạn dưới này, và lời yêu cầu "em nói đi"?

Khi tôi đặt các câu hỏi trên, người đọc thơ Đinh Hùng sẽ thấy là lố bịch. Đọc thơ không ai hỏi như vậy. Hỏi như vậy là vô duyên. Tức là người đọc công nhận thi sĩ không cần phải theo bốn công lý như chúng ta nói chuyện. Thi sĩ không cần hợp tác, không cần phải dùng các qui luật của cuộc chơi ngôn ngữ thường ngày. Thi sĩ bày ra một cuộc chơi mới, tạo ra một thế giới mới, mà chúng ta hân hạnh được mời vô. Trong thế giới đó, chúng ta liên hệ với thi sĩ theo một cách khác. Chất lượng và số lượng thông tin theo qui thức khác. Chúng ta được yêu cầu *hợp tác* vô điều kiện.

Xin kể một thí dụ về sự hiểu ngầm trong ngôn ngữ được Gilbert Ryle nêu lên (*The Concept of Mind*, 1949). Khi nói "John chăm chú lái xe," người nghe dễ hiểu lầm rằng John đang làm hai việc: chăm chú, và lái xe. Sự lầm lạc này là do chúng ta tưởng cú pháp ngôn ngữ (grammatical form) cũng là cú pháp luận lý (logical form). John chăm chú, John lái xe, hai động từ, chỉ hai việc. Ryle gọi nó là lầm lẫn về phạm trù (category mistake). Sự thật thì John chỉ làm một việc, "chăm chú-lái xe," chứ không phải làm việc lái xe đồng

thời làm việc chăm chú.

Tại sao John làm một việc mà chúng ta lại nghĩ anh ta làm hai việc? Ryle đã giải thích bằng một tàng ý, một điều hiểu ngầm trong nền văn hóa Tây phương, từ ông Descartes. Tàng ý đó, Ryle gọi là "tín điều về con ma trong cái máy." Chúng ta chịu ảnh hưởng Tây phương, nên cũng quen hiểu ngầm rằng trong mỗi con người có hai phần: phần xác (lái xe) và phần hồn (chăm chú). Thi sĩ viết "Bình thịt xương để đựng chứa linh hồn" diễn tả tàng ý đó.

Vũ Hoàng Chương còn giữ nguyên tàng ý con ma trong cái máy, khi chấm dứt bài Tối Tân Hôn:

Khi tỉnh dậy bùn nhơ nơi hạ giới
Đã dâng lên ngập quá nửa linh hồn

Cái máy ở đây làm bằng bùn, một văn ảnh Thiên Chúa giáo về thân thể con người. Sự phân biệt hồn và xác rất rõ ràng trong truyền thống đó.

Du Tử Lê khi dặn dò "Khi tôi chết hãy đem tôi ra biển" thì

Vùi đất lạ thịt xương e khó rã
Hồn không đi, sao trở lại quê nhà

Du Tử Lê đã không theo "tín điều" của Descartes. Chàng trở về với ý tưởng thời hoang sơ, thời của các giống dân "chưa khai hóa." Đó là ý nghĩ rằng hồn và xác dính vào nhau, thịt xương không tan rã thì hồn không bay về quê được. Mà thân xác vùi trong đất lạ quê người thì chắc không "yên tâm" mà tan rã. Đất và người, hồn và xác không phân biệt.

Ngu Yên làm thơ nghịch ngợm hơn thế nữa, Tàng ý hồn ở trong xác còn được hiểu ngầm trong hai câu thơ Du Tử Lê, đến Ngu Yên thì hồn và xác lẫn lộn làm một. Giấc mơ và thực tế không biết có khác nhau không, giấc mơ cũng có xác thịt, hồn cũng có đầu và chân.

Ngái ngủ tung mền dậy
giấc mơ còn nhún nhẩy trong tình
động dậy trên mình

(Buổi Sáng Bình Thường)

Thiếu nữ vừa ngồi xuống
Linh hồn tôi luống cuống đứng lên
đụng đầu vào đáy ghế

(Trong Khi Thiếu Nữ Chờ)

Các tiền đề ngầm hiểu

Trong các loại tàng ý, có thứ gọi là "tiền đề" chứa ở trong các câu nói. Nhiều câu nói giả thiết người nghe và người nói đã đồng ý với nhau về một tiền đề (presupposition), và dựa trên tiền đề đó, một phát biểu mới có ý nghĩa. Nếu phủ nhận tiền đề chung thì hai bên không thể chuyện trò được.

Thí dụ khi chúng ta nói: "Tôi đã biết từ lâu là thằng đó khó dạy." Ý chính được phát biểu là: tôi biết từ lâu. Nhưng ý chính đó giả thiết một điều là: "thằng đó vốn khó dạy" — mà bây giờ quý vị mới thấy. Khi nói, giả thiết đó là một tiền đề người nói coi như người nghe phải đồng ý với mình rồi.

Trong câu hỏi: "Anh còn yêu em không?", cũng có một tiền đề là anh đã yêu em, anh và em đồng ý về sự kiện anh đã từng yêu em. Lời phát biểu chỉ cốt để hỏi anh còn yêu nữa hay không mà thôi.

Trong lời nói hàng ngày của chúng ta, vẫn theo qui tắc cộng tác, người nói sẽ ám chỉ các tiền đề mà người nghe đã chấp nhận rồi. Không ai gặp một người lạ hoắc mà hỏi: Anh còn yêu em không?

Chỉ ở trong thơ, thi sĩ bày cuộc chơi chữ nghĩa mới, thì cả ý chính lẫn tiền đề cùng xuất hiện một lượt và cùng đòi hỏi chúng ta chấp nhận. Nghĩa là cộng tác vô điều kiện.

Thí dụ trong đoạn thơ của Thanh Thảo:

Chúng tôi cứ hồn nhiên ca ngợi tương lai
cho tới chiều nay. Rừng cao su Chư Pả
tương lai bỗng ném vào chúng tôi cái nhìn kỳ lạ
qua cặp mắt gờm gờm những đứa trẻ ngây thơ

(Rừng Cao Su Chư Pả, 1989)

Nhà thơ muốn bày tỏ một sự thức tỉnh của các văn nghệ sĩ đi "công tác tìm hiểu thực tế." Muốn thông cảm với nhà thơ, chúng ta phải chấp nhận một số điều "hiểu ngầm," không cần giải thích.

Một tiền đề là bổn phận của người văn nghệ trong xã hội tác giả sống là ca ngợi tương lai. Thi sĩ có thể hồn nhiên ca ngợi tương lai, nhưng sự thật là cả đời sống chính trị và kinh tế đã hướng dẫn người nghệ sĩ làm việc đó. Như Chế Lan Viên làm bài thơ với câu: "Sắc đẹp câu thơ cũng phải đấu tranh cho chân lý;" còn chân lý là gì thì ở trên sẽ chỉ bảo. Trong cái tiền đề đó, những mắt nhìn gườm gườm của những đứa trẻ ở trong rừng cao su mới "ném vào mặt" người làm thơ những hình ảnh thật của tương lai.

Trong mấy câu thơ của Thường Quán:

Gọi tiếng của lời sông thôi nói
Biển thôi cười phố hội thôi xuân
Đáy mắt cạn cát rã mòn ruỗng gỗ
Hoa héo khô trên đá nát nhàu môi

(Hương Mùa Ẩn Tích)

Có những giả thiết về người và thiên nhiên, cảnh vật. Các câu thơ chỉ có thể cảm nhận được nếu chúng ta cũng nhận cùng một lúc các tiền đề: sông đã từng nói, biển đã từng cười, đáy mắt bằng gỗ, môi bằng đá, v.v... Người đọc

thơ có thể không để ý đến những tiền đề này, không nghĩ rằng phải nhận các giả thiết đó rồi thì mới có thể nghĩ đến "biển thôi cười, mắt rã mòn v.v..." Vì khi đọc thơ chúng ta đón nhận cả các ý đó và các tiền đề, cùng một lúc.

Một trong những bài thơ mạnh nhất của Nguyễn Chí Thiện, có tác dụng mãnh liệt là vì các tiền lệ bị lật ngược. Những qui ước xã hội bị đảo lộn cả, chúng ta phải nhận các tiền đề mới.

Được nghe bà kể khổ
Con thấy đời con thực là đáng chết!
Con đã đi bóc lột để nuôi bà
Con bây giờ không dám nhận là cha
Dù bà là do con đẻ ra
Con, thành phần địa chủ thối tha
Trước nhân dân, trước Đảng, trước bà
Xin thành khẩn cúi đầu chịu tội
Đó là lời một cụ đồ ở ngoại thành Hà nội
Trước đấu trường giang giối với con

(1972)

Bài thơ có tính phóng sự, lời kể lể là những lời rất hiện thực. Các tiền đề mà cả xã hội Việt nam vẫn cùng hiểu ngầm với nhau: cách xưng hô cha con, tình con tôn kính cha mẹ, cụ đồ là gương mẫu của đạo đức cổ truyền v.v... Các tiền đề đó đã bị đảo ngược lúc chúng ta đọc tới câu "*Dù bà là do con đẻ ra*"! Người đọc bỗng nhiên nhận ra là 2 cha con cùng phải đóng trò trước đấu trường Cải Cách Ruộng Đất, để ông đồ cứu con gái; chính nghịch cảnh của các tiền đề bị đảo lộn làm cho lời độc thoại trở thành bi kịch. Ngôn ngữ lạnh lùng, như đã chấp nhận tất cả các giá trị luân lý sụp đổ, ngôn ngữ đó sắc sảo như dao kiếm.

Một lần nữa, ta thấy trong thơ sự xuất của các tiền đề mới và của ý chính trong bài thơ xảy ra đồng thời.

Hành động nói

Một khái niệm hữu ích khác cho việc tìm hiểu cuộc chơi ngôn ngữ của thi ca là khái niệm về "hành động-nói" (speech-act). Khái niệm đó bắt nguồn từ một "khám phá" của John L. Austin về "các câu nói để làm" (performative utterances).

Các nhà luận lý học cổ truyền ở Tây Phương đã xếp loại các câu nói đúng và câu nói sai. Đầu thế kỷ này, các triết gia mới chú ý tới những câu nói có thể không đúng, không sai. Phân biệt đúng, sai là tự giới hạn mình trong phần "ý nghĩa" của câu nói. Nếu nhìn vào câu nói một cách trực tiếp, còn có thể phân biệt các câu có ý nghĩa (do đó đúng, hoặc sai) và các câu không nghĩa (không thể bảo là đúng hay sai). Tiếng nói đã được Bertrand Russell lôi từ trời xuống mặt đất.

Đóng góp của Austin là nhận xét rằng nhiều câu nói không thể xếp loại như Russell. Đó là những câu nói-để-làm, nói là hành động. Austin phân biệt hai loại: câu nói nhận định (constatives), và câu nói hành động (performatives). (*How To Do Things With Words*, 1962).

Thí dụ khi vị chủ lễ trong một đám cưới nói: "Từ nay Dũng và Mai là vợ chồng," thì câu đó không nhận định về lễ hôn phối, câu đó làm cho cuộc hôn phối thành sự thật. Khi chàng nói: "Anh yêu em mãi mãi," đó cũng không phải là một nhận định, mà là một hành động hứa hẹn, hay là một lời thề, một ý nguyện. Khi một cô nói: "Đồ khỉ gió!", đó cũng không phải là một nhận định, mà là một hành động nữa!

Hành động ở đây là mắng.

Trong cách chúng ta dùng ngôn ngữ, ngoài các nhận định, có những câu nói ra để quả quyết, hứa hẹn, thề thốt, la mắng, khen ngợi, kêu gọi, báo động v.v...

Những nhận xét của Austin có gí mới lạ không? Chắc chúng ta đều nghĩ là không. Vì chúng ta nói đủ cách như vậy từ lâu rồi. Chỉ có các triết gia và các nhà ngữ học mới loay hoay ngẫm nghĩ, khám phá, công bố một cách long trọng, để giúp họ suy luận tinh vi và rắc rối hơn.

Nhưng nghĩ lại thì điều công bố đó cũng hữu ích cho việc tìm hiểu thơ. Vì thơ thường thuộc loại ngôn ngữ hành động (speech-act). Phần lớn thơ không phải là những nhận định, mà ngay cả khi thơ có vẻ như những nhận định thì đồng thời cũng là những hành động. Như Valery bảo "vì muốn làm một cái gì đó" nên mới nói ra thơ. Thơ là để vui mừng, để giải thích, để than thở, ca ngợi, thú tội, kêu gọi v.v... Cả một trường phái phê bình văn học gọi là phái thực dụng (pragmatic) ra đời, để đọc thơ bằng cách tìm coi tác động của bài thơ, của câu thơ là gì, cái gì là hành động trong câu thơ.

Rừng thở miết nỗi tàn phai dã thú
Cây chia tay cho lá mục lên đường
(Du Tử Lê)

Hai câu thơ trên chắc không phải là một nhận định về sự biến chuyển trong thiên nhiên. Vậy câu thơ phải tạo tác động nào ở đằng sau lời kể về hiện tượng thiên nhiên thì mới đủ cho chúng ta thấy chất thơ bồi hồi.

Trong câu nói hàng ngày, những câu hành động khá đơn giản: khen biết là khen, mắng biết là mắng. Thơ trở thành cuộc chơi ngôn ngữ mới mẻ là vì ta không thể xác

định hành động duy nhất của câu nói, có khi ta không biết hành động nào thật sự chứa trong câu thơ.

Kiều Thu hề Tố hỡi em
Nghiêng chân rốn bể mà xem lửa bùng
(Vũ Hoàng Chương)

Câu trên là một lời kêu gọi? Hay là một lời thở than? Thi sĩ bảo "em hãy nghiêng chân..."; hay dọa "tôi sẽ nghiêng chân...!" Hay thi sĩ kể lể: "chúng ta vẫn đứng nghiêng chân..." Hay chàng chỉ nhận xét: "Người ta vẫn nghiêng chân..."

Những "việc-nói" của thi sĩ khác với "việc-nói" hàng ngày của chúng ta vì một câu thơ có thể gồm nhiều việc, có khi không chắc chắn là việc gì, và các hành động được khuyến dụ (performative) gián tiếp chứ không trực tiếp rõ ràng. Thử đọc mấy lời "tuyên ngôn" sau đây:

Đã yêu thì yêu như Tiên Dung
Đẳng cấp sang hèn không tính đến
Đã yêu thì yêu như Mị Châu
Dù đầu rơi vẫn không sai hẹn
Đã yêu thì yêu như Trương Chi
Thân dù tan hồn lặn vào đáy chén
(Vương Trọng)

Mấy câu thơ Vương Trọng là lời khuyên (tôi khuyên quý vị rằng...), hay là lời hứa hẹn (tôi nguyện với em rằng...), hay lời khen (tôi ca ngợi các tình nhân sau đây...)? Tính chất linh động, mập mờ bất định, đó là cách bày trò chơi ngôn ngữ của thơ, mà trong câu nói hàng ngày ta không được phép dùng.

Tính bất định mập mờ của hành-động-nói tạo ra những dư vang, mà một câu thơ càng nhiều dư vang càng đậm chất thơ.

Chúng ta quen với hai câu thơ của Đoàn Phú Tứ:

Màu thời gian không xanh
Màu thời gian tím ngắt

Khi mới đọc chúng ta phải kinh ngạc. Thời gian và màu là hai phạm trù không có liên hệ trong lý luận, liệu có thể tạo ra sự liên hệ trong ngôn ngữ được không? Có thể nói là thi sĩ đã đảo lộn một tiền đề, cái ý hiểu ngầm thông thường rằng màu và thời gian vốn tách biệt. Nhưng ngoài nỗi kinh ngạc về tiền đề đó còn gì nữa không? Hai câu thơ phát biểu một nhận định. Nhưng nó không làm cho người đọc tham dự. Nhận định phát biểu ra một cách rõ ràng minh bạch quá, người đọc hoặc là chấp nhận, hoặc là không, vậy thôi.

Những câu thơ mở ra các tình ý hoang mang bao giờ cũng làm chúng ta quyến luyến hơn. Bài thơ quen thuộc của Mạnh Hạo Nhiên chấm dứt bằng một câu mà ta không biết đó là câu hỏi hay là một nhận định:

Xuân miên bất giác hiểu
Xứ xứ văn đề điểu
Dạ lai phong vũ thanh
Hoa lạc tri đa thiểu

(Giấc xuân chợt tỉnh dậy
Xứ xứ nghe chim kêu
Đêm qua tiếng mưa gió
Hoa rụng ít hay nhiều?)

"Hoa lạc tri đa thiểu." Câu đó có thể hiểu là một nhận

xét: tôi không rõ hoa rụng ít hay nhiều. Nhưng nhiều phần đó là một câu hỏi: Hoa rụng nhiều hay ít đây? Nhưng câu hỏi đó cũng không cốt tìm câu trả lời. Nếu cố tìm cách trả lời thì vô duyên. Vậy câu hỏi chỉ để hỏi. Hỏi là một hành-động-nói, hành động đó có thể có nhiều mục đích, tùy theo người đọc. Người đọc tự do khám phá câu thơ, bài thơ, và tùy người đọc tự khám phá mình trong cách mình hiểu câu hỏi "hoa rụng ít hay nhiều?"

Ngôn ngữ thơ đến mức đó là diệu thủ.

Cao sơn an khả ngưỡng

Chúng ta đã bàn khá nhiều về trò chơi ngôn ngữ của thơ. Từ cách làm cho tiếng nói mới lạ, bất ngờ, đến sự đảo lộn các tàng ý, các tiền đề. Bày ra các cuộc chơi lạ không phải do người làm thơ cố ý, mà thường do sự thôi thúc không thể cưỡng được. Nói lạ vì tự cảm xúc nó đã kỳ lạ, không biết nói cách nào khác. Mạnh Hạo Nhiên là một nhà thơ được đời sau ưa chuộng, thơ ông giản dị và trong trẻo. Nhưng chính hành trạng của ông, đối với người đương thời, cũng không theo thói tục. Ông cũng từ bỏ xã hội, lên núi ẩn, tự nhủ: trên đời ít kẻ tri âm (tri âm thế sở hi).

Hàn Mạc Tử nói rõ hơn: "Thi sĩ rơi xuống cõi đời, bơ vơ, bỡ ngỡ, và lạ lùng. Không có lấy một người hiểu mình... Vì thế thi sĩ cứ kêu rêu thảm thiết là để tìm một người tri kỷ. Mà than ôi không bao giờ thi sĩ tìm đặng..."

(Chơi giữ a mù a tră ng)

Ngay cả các thi sĩ chịu uốn mình theo thói tục thì khi làm thơ cũng phải nhận rằng mình đã sống qua những phút bất bình thường: "... thơ cần phải làm cho lòng ta sống được

những giây phút *đổi khác, khác thường, bất bình thường, chếnh choáng, say mê...*" (Chế Lan Viên, *Văn học*, HN, 1-12-1961, tác giả nhấn mạnh)

Thử lập lại: chếnh choáng, say mê, bất bình thường, đổi khác. Có những thi sĩ may mắn sống liên miên ở trạng thái bất thường, chếnh choáng, nhảy từ nỗi bất thường này sang cảnh bất thường khác. Võ Phiến đã cho là chúng ta may mắn có ông thầy tu Phạm Thiên Thư mà vẫn còn vướng mắc ái tình: "... ông cứ ỡm ờ thế lại hay. Có tu mà cũng có tình. Cái tình của người tu nó khác cái tình của người không tu, nó có nét đẹp riêng." Vậy thi sĩ Phạm Thiên Thư có thể dào dạt tình thơ về một kinh nghiệm tu hành, rồi cũng tuôn trào cảm xúc trong kinh nghiệm tình ái. Nhưng, ở trong trạng thái này hay trạng thái khác, chàng vẫn sống say mê mỗi phút bất thường của mình, mà kết quả của những phút bất thường đó là các bài thơ.

Mạnh Hạo Nhiên đã di chuyển từ cõi đạo sang cõi tình ái một cách chếnh choáng, say mê hơn cả Phạm Thiên Thư nữa. Lý Bạch gọi ông là thầy Mạnh, nhưng không quên nhắc rằng thầy nổi tiếng "phong lưu":

Ngô ái Mạnh Phu Tử
Phong lưu thiên hạ văn

Và Lý Bạch ca ngợi:

Cao sơn an khả ngưỡng
Tùng thử ấp thanh phân

(Thầy như ngọn núi cao đáng kính trọng, tôi đành đứng ở xa ngưỡng vọng làn hương thanh khiết.)

Có lúc Mạnh Phu Tử cũng ngợi ca người đẹp buổi sớm thức dậy ở chốn "hồng phấn thanh lâu" như sau:

...
Dĩ yếm giao hoan lân chẩm tịch
Tương tương du hí nhiễu trì đài
Tọa thời y đới doanh tiêm thảo
Hành tức quần cư tảo lạc mai
...

(Xuân Tình)

(Đã chán giao hoan còn tiếc gối, nệm
Bên nhau du hí dạo quanh ao, đài
Lúc ngồi dải áo vướng vít cỏ mịn
Khi đi gấu quần quét cánh hoa mai)

Thánh Thán tuy khen ngợi hết lời, vẫn phải phê rằng: "Trên đời có thể có nữ lang như vầy, nhưng người-học-đạo như tiên sinh mà sao trong lòng lại có thứ bút mực như vậy được?"

Thầy Mạnh quả là bậc phong lưu trong thiên hạ. Chữ yếm (chán) gọi ra chữ lân (tiếc rẻ), rồi chữ nhiễu (đi quanh, lượn quanh) mới thật là uốn éo vì duyên. Dải áo, gấu quần, cỏ tơ mềm, hoa mai rụng, ngồi thế này, đi thế kia, mỗi chữ đều là diệu thủ. Nếu trong lòng không động thì chữ nghĩa đâu có tuôn ra như vậy?

Thánh Thán đã nêu lên những cách dùng chữ nghĩa linh diệu của Mạnh Phu Tử. Nhưng ông chưa hiểu con người thi sĩ của ông thầy, ông còn hỏi tại sao "người học đạo như tiên sinh mà trong lòng lại có thứ bút mực như vậy?"

Bởi vì Mạnh Hạo Nhiên khi tỉnh giấc xuân nghe chim hót, và Mạnh Hạo Nhiên khi tỉnh dậy ở chỗ "thanh lâu hiểu nhật châu liêm ánh" (buổi sớm ở lầu xanh bóng rèm châu sáng lấp lánh) đều trải qua những kinh nghiệm bất thường, chếnh choáng cả. Từ kinh nghiệm sống khác thường đó nẩy ra những lời lẽ lạ lùng. Nhờ trạng thái tâm thần lạ lùng nên

phát sinh những cách thấy, cách biết lạ lùng. Không phải thi sĩ bày ra cuộc chơi lạ bằng ngôn ngữ. Cái thấy và cái biết lạ hiện ra thành ngôn ngữ lạ. Chỉ nhìn vào ngôn ngữ chưa đủ. Phải nhìn vào tận cái thấy, cái biết của người làm thơ.

Có một bài thơ của Octavio Paz mà tôi chắc người đọc thế nào cũng chia làm hai phe, một phe vỗ đùi, vặt tóc khen là tuyệt diệu; một phe sẽ lắc đầu thề không bao giờ đọc lại. Bài thơ diễn ra tiếng Việt rất khó, nhưng cứ xin dịch thoát nghĩa như sau:

Palpar: chạm (hay sờ)

Những bàn tay anh
Mở bức màn em
Khoác lên em sự trần trụi khác
Mở ra những thân thể của thân thể em
Những bàn tay anh
tạo cho thân em một thân thể mới.

Khi thi sĩ nói "khoác cho em sự trần trụi khác" (te visten con otra desnudez) và "tạo ra một thân thể khác cho thân thể em" (inventan otro cuerpo a tu cuerpo) thì chắc chắn độc giả phải chia làm hai phe. Vì sử dụng ngôn ngữ như vậy là bắt độc giả phải đổi cách nhìn thế giới; khái niệm về mặc áo, về thân thể, về sự trần truồng, khác cả. Chúng ta có sẵn sàng để đón nhận thế giới mới mà thi sĩ vén màn hé lộ cho chăng? Chúng ta có thể nhìn cách thi sĩ nhìn, sống tiếng nói như thi sĩ sống chăng?

Sống chung trong tiếng nói

Trong một cuốn phim tôi xem gần đây có cảnh một anh chàng bị bệnh tâm thầm đi chung thang máy với một cô gái trẻ và đẹp. Anh ta bị thứ bệnh (autisme), người bệnh không thiết lập được liên hệ với thế giới bên ngoài, những liên hệ mà chúng ta gọi là bình thường, theo tiêu chuẩn của đám đông. Cô gái rất có lòng từ mẫn, rất thương xót người bệnh. Cô rủ anh nhảy một điệu nhạc êm dịu. Rồi cô đề nghị hôn. Anh ta không phản đối. Sau khi hôn nhẹ lên môi anh, cô gái hỏi: "Thấy thế nào?" Anh chàng trả lời: "Ướt."

Thơ cũng giống như hôn. Một bài thơ có thể khiến chúng ta rung động đến tận đầu ngón chân. Nhưng cũng có

khi đọc một bài thơ chúng ta chỉ thấy "ướt." Lúc đó chúng ta không thiết lập được mối liên hệ với bài thơ, không chia xẻ được cảm giác ngây ngất mà người khác có thể thấy khi chạm vào đôi môi của ngôn ngữ. Nhiều khi đọc một bài, một câu thơ được nhiều người khen ngợi mà riêng mình thì chẳng thấy gì cả. Chẳng hạn thời chiến tranh vừa qua, Nguyễn Đình Thi viết: "Anh ôm em và ôm cả khẩu súng trường trên vai em." Câu đó được nhiều người nhắc nhở, coi là một hảo cú. Riêng tôi thì tôi chỉ thấy đó là một câu văn viết khéo. Ôm một cô gái mà ôm cả khẩu súng đeo trên vai thì nếu hỏi tôi thấy thế nào tôi chỉ có thể nói: "Cứng." Ví thử ôm hai thứ, hai câu thơ riêng, thì chắc bài thơ làm tôi rung động hơn. Nhưng phải nhận rằng tác giả viết như vậy là khéo lắm. Đọc câu thơ riết rồi người ta sẽ đồng hóa khẩu súng với cô gái, thấy bắn giết cũng là yêu đương, những viên đạn nhả ra tưởng như chứa đầy khoái cảm. Nếu người viết có ý cổ động cho việc ôm súng, đó là một cách cổ động hữu hiệu. Nếu người đọc cũng muốn tự động viên mình, mỹ cảm hóa chuyện bắn súng của mình, thì chắc người đọc phải thấy rung động. Cho nên vẫn phải nhận đó là một câu thơ viết khéo cho một số độc giả, một thời đại đang cổ võ chiến tranh. Ngoài đám độc giả này, hoặc khi thời chiến tranh đã qua, người đọc khó rung cảm với hình ảnh "ôm em là ôm súng."

Khi cảm nhận được, khi không

Bài thơ Trường Sơn Đông Trường Sơn Tây của Phạm Tiến Duật thì khác. Cũng cổ động tinh thần chiến đấu nhưng ý chính trong thơ là tình yêu, tình yêu nước, yêu

người. Một người "khác chiến tuyến" như Nguyễn Hưng Quốc cũng nhận là bài thơ làm người đọc cảm động:

Từ nơi anh gởi đến nơi em
Những đoàn quân trùng trùng ra trận
Như tình yêu nối lời vô tận
Đông Trường Sơn nhớ tây Trường Sơn

Nhưng ngay cả trong thời chiến tranh mà những câu thơ cổ động chiến tranh một cách rẻ tiền quá, dù viết rất khéo, cũng khó lòng tạo nên rung động trong lòng người. Như Lưu Trọng Lư đóng vai cán bộ tuyên truyền, hô hào :

Đứa nào rẽ thúy chia uyên
Bắn cho nổ con ngươi lòi con mắt

(Tươi Đẹp Màu Cờ)

Những câu "nổ con ngươi lòi con mắt" thường người ta chỉ nghe thấy ở bến xe đò hay ngoài chợ cá. Văn hoa hơn như Chế Lan Viên thì lại vụng về gượng gạo, cũng không thể làm rung động được:

Hỡi cái hầm chông
Ta yêu ngươi hơn vạn đóa hoa hồng

(Cái hầm chông giản dị)

Ta đánh mày hân hoan như sinh đẻ

(Thời sự hè 72)

Chắc Xuân Diệu chia xẻ được thứ "hân hoan như sinh đẻ" của Chế Lan Viên, vì Xuân Diệu cũng viết:

Ném lựu đạn cho người vui vật sướng

(Xuân Việt Nam)

Những câu thơ đó vừa hạ giá người viết, khinh miệt người đọc, mà còn làm cho tình cảm của những người tham dự cuộc chiến tranh bị hạ thấp. Thay vì ngợi ca một tinh thần chiến đấu vì lý tưởng cao thượng thì lại đi cổ động những thú tính.

Trong một thời chiến tranh khác, trong lúc chiến tranh

có ý nghĩa và lý tưởng, một thi sĩ có thể ca ngợi một đoàn quân đi chiến đấu mà không cần ca ngợi việc giết người. Bài Sử Một Trung Đoàn của Quang Dũng (1947) là ngôn ngữ của một thi sĩ và một chiến sĩ, không phải là của một cán bộ tuyên truyền. Vì thế mà thơ Quang Dũng lúc nào cũng có thể làm rung động lòng người.

Nhớ buổi trung đoàn ta ra đi
Tháng Chạp màn sương trùm đất nước
...
Nhớ buổi trung đoàn ta ra đi
Dân đang gánh gồng cả cơ nghiệp
Mái nhà trăm năm thôi để lại
Lạc chủ, chó gầy mắt hoang dại

Trong mắt nhìn của người lính thấy người dân gian khổ vì chiến tranh, người, vật đều tang thương.

Có làng trung đoàn ta đi qua
Máu đông in dấu giày đinh giặc

Chính sự thông cảm về cảnh nghèo, cảnh khổ và nỗi nhục bị mất nước đã thúc đẩy tinh thần chiến đấu. Lại còn không khí lãng mạn:

Tự vệ xách đèn chai lối xóm
Khuya về chân khỏa vội cầu ao
Nghe tiếng sung rơi miệng chiến hào
Bờ tre, cây rơm thôi tịch mịch
Vỡ lá bàng khô bước du kích

Trần Lê Văn đã nhận xét "*Miệng chiến hào* là hình ảnh của chiến tranh. *Tiếng sung rơi* nghe thật thanh bình, thật tĩnh mịch. Chiến tranh và hòa bình đan cài vào nhau"... *Bước du kích* và *lá bàng khô* vỡ dưới chân người du kích cũng đối chiếu nhau lối đó. Người Hà Nội nào mà không hãnh diện:

Thôi nhé Miền xuôi! Thôi tạm biệt
Thôi chào Hà nội lửa ngang trời

...
Hàng Gai tay bổng trục "ba càng"
Đất cũ Thăng long người lẫm liệt

Nhịp điệu trầm hùng của bài thơ vang vọng mãi mãi trong lòng người Việt nam. Rời bỏ chiến tranh, bây giờ chúng ta đọc một bài thơ của một thi sĩ Việt nam ở Montréal, Canada. Thi sĩ nghỉ việc vì bịnh, mất một ngày lương, thương vợ mình vất vả khi nghe tiếng chân vợ đạp máy may không ngừng, để nuôi chồng nuôi con. Thi sĩ ngó tấm hình vợ, và nghĩ

...
nhìn mắt em cười trong ảnh muốn hôn
Xinh đẹp như ri sao mà lận đận
theo ta làm gì hỡi ả mèo con

(Luân Hoán)

Những tiếng, những lời rất giản dị. Hình ảnh ví von cũng thật bình thường. Không có một cố gắng nào để "làm đẹp" cho nỗi cảm xúc, niềm rung động của mình. Những tình cảm chân thành vốn không cần đưa đi thẩm mỹ viện sửa mũi căng da. Nhưng ta thấy nổi lên một tình yêu đậm đà, một lòng xót xa rất sâu, cả một niềm âu yếm rất trẻ. Những câu thơ như vậy sẽ còn mở được rất nhiều cánh cửa, của nhiều tâm hồn, đời nay và đời sau. Như bây giờ chúng ta vẫn chia xẻ tâm trạng của Tú Xương khi nói đến cụ bà:

Quanh năm buôn bán ở mom sông
Nuôi đủ năm con với một chồng
...

Tình cảm của Luân Hoán cũng đạt tới mức đậm đặc, tinh thuần như vậy. Khi trải ra thành ngôn ngữ thì ngôn ngữ đó chạy suốt qua bao nhiêu trái tim. Có tình yêu, có nghĩa vợ chồng, có niềm ân hận, lòng biết ơn, và cả cơn rung động đối với thân xác của một người nữ. Ba câu thơ chuyên chở bao

nhiêu tình tự, còn đòi hỏi gì hơn được nữa?

Nhưng có phải ai cũng tiếp nhận bài thơ"Một Ngày Nghỉ Bịnh" của Luân Hoán như cách tôi mô tả trên đây hay chăng? Tôi sợ rằng không. Một viên quản giáo thích ôm súng như ôm vợ có khi sẽ thấy bài thơ đó không có lập trường tốt. Ông ta sẽ chỉ phê được một tiếng: "ướt" có nghĩa là xấu, dở, cần được cải tạo thêm. Vì quả bài thơ đó ướt át thật. Nghe tiếng đạp máy may xình xịch mà không nghĩ đến lao động sản xuất (một diễn trình trừu tượng hóa), lại chỉ nghĩ đến một con mèo (cụ thể), và gọi tên "hỡi ả mèo con" thì quả là ướt sũng. Người đọc cảm được, chia xẻ được với thi sĩ là vì ngoài cảm giác ướt, người đọc còn thấy tình yêu nồng nàn, ấm áp, còn thấy nghĩa vợ chồng tào khang thật mùi, còn thấy cả anh thi sĩ đa tình và một người chồng biết ơn sâu nghĩa nặng. Có rất nhiều thứ để chúng ta chia xẻ.

Thế mà cũng có một độc giả, đọc mấy câu thơ trên xong phê bình rằng: gọi vợ là mèo không được! Vợ chồng là vợ chồng, còn chuyện mèo chuột là chuyện bậy bạ! Than ôi!

Phê bình như vậy thì hoặc là chưa yêu vợ cho đủ, hoặc là chưa đọc thơ cho đủ! Cần phải cải tạo ông này cho đến khi ông biết gọi vợ ông là: "hỡi ả mèo con!" Trong cả mấy câu thơ của người ta, mùi nhất là câu "hỡi ả mèo con — xinh đẹp như ri sao mà lận đận vậy? theo ta cho cực làm chi vậy?" Đọc đến đó mà lại nghĩ đến chuyện mèo mỡ thì thật đáng giận. Đọc thơ mà cứ chân trong chân ngoài không chịu bước vô trong bài thơ.

Hỏng biết

Võ Kỳ Điền mấy lần nói chuyện thơ đều hỏi một câu: "Thơ và văn xuôi khác nhau thế nào?"

Đặt câu hỏi như vậy tôi thấy cũng giống như một cô nàng hỏi một anh chàng: "Thế anh thấy yêu em từ lúc nào?" Liệu anh có thể trả lời một cách chính xác: "Lúc đó là 7 giờ 42 phút 37 giây buổi tối bữa anh gặp em ở đại nhạc hội mừng thọ Phạm Duy, em quên rồi sao? v.v..." Tôi e rằng ít có ai biết một cách chính xác như vậy. Nếu không có những đôi mắt nhìn long lanh trước đó; nếu không có những câu nói âu yếm chuẩn bị; nếu không được nối tiếp bằng những lúc cầm tay bịn rịn, của những lần gặp gỡ vì duyên may dun dủi; thì ai biết được là người ta có yêu nhau hay không, để hỏi yêu nhau từ lúc nào. Biên giới giữa yêu và không yêu nó cũng mù mờ, uyển chuyển như lằn ranh giữa thơ và văn xuôi. Nhấn lên một chút ta gọi là thơ. Lùi lại một tí ta thấy là văn xuôi. Người này bảo đó là thơ rồi còn gì nữa, người khác còn lắc đầu quầy quậy bảo chưa phải.

Cô Hai Tiểu Thuyết trong truyện *Nửa Chợ Nửa Quê* của Hồ Trường An lúc đầu kêu anh Tám Vân Hạc bằng "mày tao," rồi sau đó lần lần đổi qua "anh, tui" (trang 190-194, ấn bản thứ nhì, Nam Á, Paris 1989).

Mời quý vị nghe hai người đó nói chuyện:

...

— *Bảnh quá há! Tối nay, mày lại ăn chè!*

— *Cô ăn... không cô? Tui múc cho cô một tô đầy. Chè ngon lắm.*

— *Chưa ăn mà thằng này biết ngon rồi!*

...

Một chập sau:

— *Tui múc chè đem lên nghe cô Hai?... Cô bằng lòng không cô Hai?*

— *Hỏng biết! Cô Hai chỉ nói được hai tiếng đó mà thấy vừa thích thú, bàng hoàng...*

Tới sáng hôm sau:

— Tám à, Tám nghĩ sao mà đeo theo tui làm chi? Tám có biết đâu mình dan díu với nhau chỉ đổ nợ ra, có ích gì cho Tám đâu?

...

Một hồi sau đó thì:

— Đâu, anh tính cách nào, nói cho tui nghe thử coi?... Rủi chị anh không khứng thì sao?

...

Độc giả có thể đoán rằng cô Hai Tiểu Thuyết bắt đầu "bày tỏ tình yêu" với anh Tám Vân Hạc từ lúc cô đổi "mày, tao" sang "Tám, tui"? Hay là từ lúc cô kêu Tám là "anh" sau khi đã ăn chè? Trật ráo. Nếu tui là anh Tám Vân Hạc tui nhận ra "thông điệp" của cô Hai lúc cô không xưng hô gì cả, cô nói trống trơn: "Hỏng biết." Chỉ hai tiếng mà đầy ắp nỗi rạo rực, bàng hoàng.

Sự thần diệu của ngôn ngữ là ở những cách truyền thông như vậy. "Cô bằng lòng không?" Chỉ cần nói "hỏng biết" mà rồi cả hai bên, người nói và người nghe, nơi phát tín hiệu và nơi nhận tín hiệu đều biết hết, biết rõ ngọn ngành, biết tận đáy sâu tận cùng cái lỗ của con tim—tâm khảm. Cô Hai cảm thấy thích thú, bàng hoàng, hồi hộp, thổn thức. Cảm giác của một người làm thơ chắc cũng như vậy. Không ai có thể bày cho cô Hai cách nói nào gọn, lẹ, trữ tình và truyền thẳng một thông điệp vào thấu con tim người ta như vậy. "Hỏng biết" là hai tiếng bỗng nhiên tự chúng bật ra. Không ai chờ đợi, không ai chuẩn bị, không ai sắp đặt. Giống như Randall Jarrell viết về những bài thơ hay: "Viết một bài thơ hay... thật là một chuyện bất ngờ và tuyệt diệu... nó cũng giống như một buổi tối đang ngồi ngoài vườn bỗng có một ngôi sao băng rớt xuống lòng mình."

Cái hình ảnh "ngôi sao băng rớt xuống lòng" của một thi sĩ thế kỷ 20 giống câu thơ của một thi sĩ Việt nam thế kỷ

19: "*Hảo cú hốt tùng thiên ngoại đắc.*" (Tùng Thiện Vương)

Vậy cô Hai Tiểu Thuyết bắt đầu yêu anh Tám Thương Hồ từ hồi nào vậy?

Có phải từ khi cô nghe anh cất tiếng hát, từ dưới sông vẳng lên:

Trường giang lồng lộng bất cộng tri tình
Ai kia hờ hững, riêng mình tương tư
...
Sống làm chi mà chia ly thục nữ
Thác cho rồi đặng chữ thủy chung
...

Hay là cô yêu anh vì cô đọc những tiểu thuyết Tự Lực Văn Đoàn, từ đó tập nói giọng văn chương Bắc kỳ: "nhé, thế ư? vâng..." Rồi một bữa cô được nói thẳng: "Hai Ngọc Dung *tao* không thích *thiếu nợ* ai *ráo trọi*, thằng Tám *mày nghe rõ chưa*?" cô chợt thấy "tâm hồn mình mát rượi như sau khi dùng bữa cơm có canh cá nấu cải, có rau luộc chấm mắm nục, mắm nêm..." (trang 98)

Chao ôi, biết nó bắt đầu từ lúc nào?

Cô còn nhớ không?

Cô Hai Ngọc Dung biết hưởng cái thú nói"Hai Ngọc Dung tao, thằng Tám mày, không thiếu nợ ai ráo trọi." Không còn là những tiếng "ừ nhỉ, kia mà..." như giọng Bắc kỳ của cô Mai trong *Nửa Chừng Xuân*, hay Loan và Dũng trong *Đôi Bạn*. Trong cái thú nói, cái thú nghe tiếng mình nói, còn cái thú tìm thấy mình ở trong tiếng nói. Cô Hai

Tiểu Thuyết lại trở về với mình, hiện nguyên hình là một "Hai Ngọc Dung tao," cô Hai ráo trọi.

Trong một truyện ngắn gần đây có một anh Việt nam nghe một cô bạn Mỹ nói "You can stay here" (dịch là:... có thể ngủ lại cũng được). Nhân vật của Cao Xuân Huy tự hỏi trong đầu: Cái chữ *you* không biết dịch là gì: mày, mầy, anh, mình, đằng ấy, đồng chí...? Nhưng phải hiểu "you" bằng một tiếng nào đó, phải không *you*? Mầy ngủ lại đây cũng được. Cậu cứ ngủ lại không sao. Anh cứ ngủ lại, tôi chả ngại. Mình ngủ lại với em đi... Nói gì thì nói cho rõ, sao lại cứ "you" với "du." Ấy là sau khi đã thân mật, đã chung đụng với nhau rồi, mà một tiếng *you* lạnh ngắt cũng làm cho ái tình chết sững. Thế thì không biết các cụ Hardy với Yeats các cụ đó làm thơ cách nào mà hay thế nhỉ? Chả trách được là đồng bào ta quanh quẩn đi bốn phương rồi cũng lại trở về nỉ non thủ thỉ, tán tỉnh lẫn nhau. Không phải họ tìm nhau để ôn lại quá khứ chung, để chia xẻ cuộc sống tương lai chung. Một yếu tố quan trọng hơn nữa là họ cần sống bằng một ngôn ngữ chung. Chỉ cùng chung một tiếng mẹ đẻ thì khi nói "em yêu anh" mới truyền được một thần chú xao động cõi lòng. Thơ cũng giống như cuộc tình giữa cô Hai và anh Tám. *Ơi gan bảy lá lá tươi lá héo, ruột chín chiều chiều nở chiều teo. Đèn lu, trăng cũng lờ mờ, muốn tìn thăm bậu còn chờ canh hai.*

Ngôn ngữ đó tặng chúng ta một nỗi sảng khoái thấy mình đang sống ở trong lời nói. Như thể mình vừa chợt bắt gặp, ôm choàng lấy cái "nửa kia" thân mến của mình. Ai không thấy đó là cái nửa thứ hai của mình, gọi là cái nửa thứ nhất cũng vậy, thì không thể yêu, không thể rung động đến mát rượi cả gan ruột. Phải thú thiệt, có bữa tôi thèm tiếng nói Sài gòn quá, tôi phải kiếm một cuốn truyện Hồ Biểu Chánh về coi. Câu chuyện thì không có chi hay, nhưng mà ngôn ngữ trong đó nghe cứ như rót vào tai, như chuông vàng,

khánh ngọc xốn xang cả bảy vía ba hồn. Ví thử như có người nào đó ở xứ Bắc ninh tôi từ trẻ đến già, đọc Kiệt Tấn hay Lê Xuyên thì cũng như uống nước lã. Còn người đã ở miền Nam vài chục năm như tui, đọc thứ ngôn ngữ đó thấy như uống rượu nếp cẩm.

Một vị thầy cũ của tôi ở Chu Văn An, giáo sư Nguyễn Xuân Kỳ (She stoops to conquer), hồi 1975 kể tôi nghe một câu chuyện cảm động. Ông kể có một nhóm người Việt nam chạy sang đến Tàu. Họ đang nói chuyện với nhau thì thấy một người đàn bà Tàu đứng lắng nghe, chăm chú, băn khoăn, rồi nước mắt cứ trào ra, thổn thức. Khi hỏi chuyện, người đàn bà Tàu bảo rằng: Các ông nói một thứ tiếng nói gì mà tôi nghe như thể quen lắm. Nói xong nước mắt lại tuôn rơi. Câu chuyện này khiến ai cũng nghĩ tới vụ những em bé Việt nam ở biên giới bị bọn mẹ mìn bắt cóc mang sang bán tận bên Tàu. Âm thanh của một ngôn ngữ quen tai, từ thuở bi bô tập nói, còn để lại những dấu vết, vang dội mấy chục năm sau. Mỗi tiếng, mỗi giọng, như chạm vào thần kinh, kích thích các hạch tuyến nước mắt một cách tự động. Vì bao nhiêu kỷ niệm đau thương chợt thức dậy, như những hạt giống vùi trong sa mạc có bữa gặp nước mưa, thế là cựa quậy xôn xao.

Chúng ta thật tình biết rất ít về *cách hoạt động* của hạch nước mắt của chúng ta cũng như các thứ hạch tuyến khác, trong đó có bộ óc.

Làm sao biết được cái *stimilus* nào đó đụng vô dây thần kinh thì làm nảy ra cái *response* nào. Cả cái ngân hàng dữ kiện (data bank) ngàn, triệu tế bào nó làm ăn buôn bán ra sao chúng ta đâu đã hiểu hết. Tại sao con nhỏ đó gọi "you" thì anh muốn nói: "ái tình ơi, bye bye." Ví thử chị nghe một anh nào thỏ thẻ "mình ơi," "em ơi" bằng cái tiếng lơ lớ nửa Việt, nửa Ấn độ thì chị có cảm động như khi nghe hai tiếng

đó đúng giọng Bến tre hay đúng giọng Hà nội hay không? Vào lúc nào thì chị thấy cảm động?

Trong chương đầu truyện *Xóm Cầu Mới*, cô Mùi đọc lá thư của anh Siêu "... tôi nóng ruột... có được cái vui... gặp mặt cô rồi lại có cái thú sống cạnh nhau như hồi nào... Cô còn nhớ không?" Xin đọc lại bốn tiếng "cô còn nhớ không? cô còn nhớ không?" Nó trở thành một điệp khúc vang vọng mãi trong tai Mùi. Cô còn nhớ không? Nếu phải như cô Hai Tiểu Thuyết nghe bốn tiếng đó, cô sẽ ngúng nguẩy: "Hỏng biết." Hỏi như vậy thì phải trả lời như vậy mới đã.

Em yêu

Ví thử có một cô gái Việt nam ở Oslo, Budapest hay London, dạy cho anh bạn bổn xứ biết gọi mình bằng đại danh từ "Em yêu." Ông bạn ở London chẳng hạn, bảo: "Em yêu can stay here tonight." Liệu nghe như vậy có du dương, âu yếm hơn "you" chăng? Không chắc. Vì sẽ có lúc ông ta nói: "Em yêu, nhớ rửa chén bát" cho tới: "Em yêu, hãy ngậm cái miệng lại!"

Hai tiếng "Em yêu," ở trong một hệ tiếng nói là tiếng Việt, nó không phải chỉ có nghĩa là "Em yêu." Nó có muôn ngàn ý nghĩa tùy theo người ta nói thế nào, trong câu nào, xếp đặt thứ tự ra sao. Như trong câu thơ này:

Hãy ngồi yên lặng đó
ta về nhé em yêu
tình xa như bóng nắng
bên kia quả địa cầu

(Nguyễn Tất Nhiên)

Em yêu của Nguyễn Tất Nhiên mang mang như bóng

xế. Gần gũi thân yêu như quả địa cầu. Nó không phải chỉ là đại danh từ ngôi thứ ba số ít. Cũng không phải chỉ là ngôi thứ nhì, như trong câu:

Xa quê ngồi nhớ ngày vui Tết
Em yêu, thắp hộ một lần hương

(Trịnh Gia Mỹ)

Cũng hai tiếng "Em yêu" mà ở mỗi chuỗi tiếng nói lại chứa ý tứ khác nhau. Những người không chia xẻ cùng một kinh nghiệm sống của cả hệ tiếng nói thì không thể truyền thông với nhau được. Cũng như ở trong cùng một hệ ngôn ngữ những người cùng một giới nói một thứ tiếng lóng mà người ngoài không hiểu. Ở trên khi tôi nói đến giáo sư Nguyễn Xuân Kỳ, rồi mở ngoặc *(She stoops to conquer)* thì chắc các bạn cùng học Chu Văn An một thời sẽ có thể cùng chia xẻ một tiếng cười. Vì vào thời đó, gần như cả năm chúng tôi nhớ giáo sư Kỳ chỉ giảng một vở hài kịch cổ điển duy nhất trong văn chương Anh. Nói đến tên vở kịch đó thì ai cũng nhớ bộ điệu, giọng nói, lối đưa mắt nhìn, lối đứng giữa lớp, gác một chân lên ghế học trò để giảng bài của thầy Kỳ. Nhưng các vị độc giả khác không chia xẻ cùng những kinh nghiệm đó sẽ thấy cái tên vở kịch đi kèm theo tên một vị giáo sư không có nghĩa gì cả. Đối với dân Chu Văn An, nói "ông Kỳ she stoops to conquer" cũng giống như người ta nói "Vạn tóc mai," "Ngọc toét," "ông Ba Thê đồng thời," mỗi cái tên có một hình dung từ đi kèm, làm hiện ra một nhân vật, với một tiểu sử đính theo.

Nhưng chia xẻ cùng một hệ ngôn ngữ nghĩa là gì? Nó phải có nghĩa là chia xẻ các quá trình sử dụng các tiếng trong ngôn ngữ đó để trao đổi các kinh nghiệm sống chung. Chia xẻ cuộc sống chung, cùng với ngôn ngữ diễn tả cuộc sống chung đó. Tiếng nói và cuộc sống không thể tách rời được. Cho nên suy nghĩ về thơ rốt cuộc phải suy nghĩ về việc

sử dụng tiếng nói trong xã hội loài người. Anh Siêu của Nhất Linh viết cho Mùi có thể hỏi "Cô còn nhớ không?" làm cô Mùi thổn thức. Nếu Siêu hỏi cô Hai Tiểu Thuyết của Hồ Trường An câu đó thì cổ cũng không bồi hồi mấy buổi như cô em họ của anh. Họ ở trong các hệ ngôn ngữ khác nhau vì họ không chia xẻ các kinh nghiệm sống chung với nhau, và những cách nói năng chung với nhau về cuộc sống đó.

Tham dự

Qua câu chuyện tình của cô Hai và anh Tám, tôi đã đụng chạm tới hai cái mốc, có thể đánh dấu đường ranh giới giữa thơ và văn. Một là những tình ý vang dội ở bên ngoài cái tiếng được nói ra. Hai là cái thú vui tự nó đã có ở trong tiếng nói. Hai tiếng "Hỏng biết" chứa chất bao nhiêu là tình tự, nó không phải chỉ để diễn tả cái ý "I don't know" hay "Je ne sais pas," "tôi không biết." Ở một chỗ nào đó nếu nó là văn xuôi thì nó chỉ có nghĩa "tôi không biết." Ông có biết mấy giờ máy bay tới không? Hỏng biết. Đó là văn xuôi. Hỏi cô đã có chồng chưa, mà cô ăn nói gió đưa ngọt ngào? Hỏng biết. Đó là thơ. Đối với người tưởng bở thì hai tiếng "hỏng biết" này chính là một lời hứa hẹn, một cách úp mở tỏ tình. Nói, và nghe, cả hai bên cùng rạo rực, tưng tưng. Nghe hai tiếng đó như nhã nhạc ở cung đâu suất nào dội xuống. Người nói thấy sướng miệng, người nghe thấy sướng tai. Những âm thanh mát rượi cả lòng, người ngoại cuộc không thể hưởng được. Hai tiếng không khép gọn vào một ý, nó mở ra bao nhiêu là ý tứ.

Theo cách thấy đó, thơ là một diễn trình cần có ít nhất

hai người—và thường thường chỉ có hai người. Bởi vậy ví thơ giống như nụ hôn cũng không phải nói giỡn thôi đâu. Nhưng thơ là một cái hôn gián tiếp. Người làm thơ chạm môi vào ngôn ngữ. Người đọc thơ (mỗi người) cũng chạm môi vào ngôn ngữ. Ví thơ với hôn làm nổi bật một đặc tính đã nêu lên trước đây, là "thơ là một hành động." Một bức tranh, một pho tượng không phải là một hành động. Thơ, giống như kịch, là một hành động. Nhưng người thưởng thức kịch có thể đứng bên dưới, nhìn và nghe diễn viên trên sân khấu, thưởng thức tài nghệ của diễn viên và cái hay của vở kịch. Ngày nay có những nhà soạn kịch đã tạo ra thứ sân khấu mới, trong đó khán giả cũng tham dự vào vở kịch, cũng đóng trò. Lên đồng là một thứ nghệ thuật như vậy. Người lên đồng đóng vai đệ tử đức Thánh Trần, rồi vụt nhảy sang vai bà Chúa Thượng Ngàn. Khán giả ngồi quanh tích cực cổ động cho các vai trò trên, khen ngợi, mời rượu, quạt hầu, khấn vái, và thò tay lấy lộc. Nghệ thuật sân khấu đó tiến dần dần đến hình thái của cách thưởng ngoạn thơ. Người đọc thơ phải đóng vai trò chính trong bài thơ. Phải sống bài thơ. Phải tham dự. Nếu không thì chẳng khác gì đọc bản chỉ dẫn cách dùng máy hút bụi, cách tháo ráp một cái cưa máy, đó là những thông điệp kín, đóng cửa.

Làm thơ khi đọc thơ

Chắc không phải riêng ở phạm vi thi ca, mà khi thưởng thức một tác phẩm nghệ thuật nào chúng ta cũng cần tham dự. Coi một họa phẩm, một tác phẩm điêu khắc, nếu như coi đó là những đối vật hoàn toàn tách biệt với mình thì chúng ta không hưởng được vẻ đẹp trọn vẹn như khi ta tưởng tượng mình đưa từng nhát dao gọt trên tượng, hay hòa mình vào giữa các đường nét và mầu sắc! Nghe nhạc mà thấy như mình đang dạo nhạc, chắc sung sướng hơn nhiều. Một giáo sư dạy dương cầm nổi tiếng, ông Sebok ở Bloomington, Indiana, nghe một nhạc sinh đàn, rồi hỏi: Cô có cảm thấy đau ở bả vai không? Học trò ngẫm nghĩ hồi lâu, nhận là có hơi đau. Sau khi tập một ngày thay đổi lối ngồi và cách dùng cánh tay, nhạc sinh hỏi tại sao thầy lại biết học trò

bị đau vai. Ông thầy trả lời: Vì nghe cô đánh đàn một lúc tôi cũng cảm thấy tôi đau bả vai. Nghe đàn như thế thì thật là hiếm có, Chung Tử Kỳ nghe Bá Nha cũng đến nước đó là cùng.

Nhưng khi người đọc tham dự vào một bài thơ thì tham dự thế nào? Đọc nhẩm trong đầu. Đọc lớn tiếng. Đọc lên thì nhấn mạnh ở đâu, hạ thấp ở đâu? Người đàn dương cầm phải biết thời Mozart ông dùng cái đàn nào, thời Beethoven cái đàn đã thay đổi ra sao. Còn thi sĩ, ông đọc thơ theo giọng nói vùng nào chúng ta có cần biết hay không? Thi sĩ có ngâm thơ hay không và bà ngâm theo lối nào?

Có một bài thơ của Hoàng Phủ Ngọc Phan rất đẹp, mà tôi chắc rằng nếu tôi sinh trưởng ở Huế, nói theo giọng Huế thì tôi sẽ thưởng thức được cái hay, cái đẹp nhiều hơn. Bài thơ có một câu hỏi nhắc lại năm lần:

Người hỏi rằng xứ Huế bây giờ
Tôi biết làm sao quên được?
Dòng sông ấy như ngọc tan thành nước
Vẫn tháng năm lưu luyến đôi bờ

...

Người hỏi rằng xứ Huế bây giờ
Tôi biết làm sao nói được?

...

Người hỏi rằng xứ Huế bây giờ
Còn ai chờ ai trong cơn bơ vơ

...

Người hỏi rằng xứ Huế bây giờ
Chiếc nón ấy có còn duyên dáng?

...

Người hỏi rằng xứ Huế bây giờ
Tôi biết thưa làm sao đây?

(Huế Tên Của Nỗi Nhớ)

Với người gốc ở Huế, các tên Nam Giao, Bến Ngự đã đầy nhạc tính, "chiều Nam Giao nhớ người Bến Ngự" đầy nỗi u hoài. Nếu như bài thơ đó được đọc lên, ngâm lên bằng giọng nói xứ Huế thì xúc cảm sẽ lớn hơn, với những câu:

Đêm thì thầm chở hoài về thôn Vĩ
Những mảnh hồn sao rơi ngẩn ngơ

Chúng ta khó có thể đọc mỗi bài thơ như lối đọc mà tác giả ước muốn. Nhưng người đọc vẫn có thể tham dự, bằng cách đóng vai trò của tác giả, hay đóng vai trò của nhân vật mà tác giả đang đóng. Sống bài thơ như thể mình là thi sĩ, hãy thương yêu bài thơ như chính thân thể mình. Tưởng tượng mỗi chữ nghĩa là mình tạo ra.

Sự tham dự của độc giả sẽ mở những cánh cửa mới.

T.S. Eliot cho rằng có 3 tiếng nói trong thơ (The Three Voices of Poetry, 1953). Một là thi sĩ tự nói cho mình nghe. Hai là nói với độc giả sẽ đọc mình. Ba là thi sĩ nói thay lời một nhân vật. Nhưng Eliot cũng nhận định rằng trong thơ nào cũng có tiếng nói thứ nhất, tức là lời tự nhủ. Dù thi sĩ nói với người, với cảnh, dù thi sĩ nói thay cho người khác, rút cục vẫn có người thi sĩ tự nói với mình. Khi Lê Bi viết "Thức Dậy, Hà nội" thì thi sĩ nói với thành phố, với người, hay với chính mình?

Hà nội 45 năm
45 năm cửa không mở
45 năm nhà không sơn
45 năm trí tuệ toàn biểu ngữ
Như chiếc hòm lộ thiên nằm ngang lịch sử
Vẫn chưa chôn

Một thi sĩ trẻ khác, ở Tiệp khắc, bắt đầu bài thơ "Nhớ Hà nội" bằng lời gọi: "Hà nội ơi!", rồi anh lại viết:

Bởi khát vọng về mặt trời cháy đỏ
cho cuộc đời dẫn diệu như say

Chen nhau xếp hàng. Cùng nhau xuống hố.
Hà nội ơi — chát chua đắng cay.
(Nguyễn Vương Việt)

Ba tiếng "Hà nội ơi" sau cùng này thi sĩ tự gọi mình, mình là Hà nội.

Nên người đọc thơ phải đóng vai thi sĩ, nghĩa là đóng vai nhân vật mà thi sĩ đang thủ vai. Trong một bài thơ, có khi ta đóng vai này, nói với người này; có khi ta đóng vai khác. Ta bỗng già, bỗng trẻ, bỗng là nam, là nữ, bỗng yêu, bỗng giận, sống với bài thơ.

Trái tim hồng

Thưởng ngoạn thơ là làm tuồng, là nhận đóng vai chính trong một vở kịch. W.K. Wimsatt và M.C. Beardsley, bàn về "The Intentional Fallacy," *(The Verbal Icon,* Lexington, Ky.: UK Press, 1954) viết rằng: "Ngay một bài thơ trữ tình ngắn cũng có chất kịch, đó là đối ứng của một người nói... với một trạng huống... Chúng ta phải gán các ý tưởng và thái độ của bài thơ cho nhân vật kịch nói (the dramatic speaker), có gán cho tác giả là khi khảo sát tiểu sử mà thôi."

Cho nên xin cứ đọc thơ như đóng kịch, rất tự do. Đọc là sáng tạo. Sống nhân vật mà thi sĩ đã sống. Nếu bạn là một độc giả nam giới, bạn có thể đọc đoạn thơ sau đây không cần đổi các tiếng "Em" thành "Anh," tiếng "Chàng" thành "Nàng":

Em sẽ chết với mảnh hồn trống đó
Chúa đứng đón em ở cửa Thiên Đường
"Con trả Chúa trái tim hồng lãng mạn

Dưới thế gian con dại dột cho chàng."

(Trần Mộng Tú)

Trong chốc lát người đọc mở cửa căn nhà của mình. Một nhân vật mang "trái tim hồng lãng mạn" đã bước vô. Như kẻ ngồi đồng đã bị nhập. Người đọc có thể chưa bao giờ dám mang trái tim hồng tặng ai. Người đọc có thể tin có Chúa, nhưng không nghĩ ông Chúa nào lại đặc cách bước ra cửa, long trọng đón cô thi sĩ tim hồng. Nhưng không sao. Đây là một nhân vật đang nói trong một vở kịch, chúng ta đang diễn. Vì thế mà *thơ đã giúp chúng ta, trong một quãng đời ngắn ngủi này, sống qua thêm bao kiếp phù sinh khác.* Có phải vì thế mà nỗi phù du càng thấm thía hơn chăng?

Nhưng muốn tham dự vào thi hứng của người sáng tác, chúng ta phải thực sự thủ vai trò của nhân vật trong bài thơ. Nói cách khác, chúng ta phải làm thi sĩ khi đọc thơ. Ezra Pound đã khuyên các độc giả: "Quý vị phải làm thơ đi." Làm thơ rồi, đọc thơ mới thú. Làm càng nhiều loại thơ càng tốt. Phải mở rộng cửa, phải cởi bỏ các ràng buộc khi đọc thơ. Để cho năm uẩn và bốn đại tự do phối hợp trong giây lát, không bị các phạm trù kiên cố trong tâm não ngăn chặn. Một người coi tranh Chagal phải quên luật phối cảnh, phải quên trái đất có trọng lực. Có như vậy mới cảm nhận được những huyền thoại bằng màu sắc và hình ảnh của Chagal.

Thật sự một người có ý định đọc thơ tức là trong người đó đã sẵn mầm làm thi sĩ. Nghĩa là muốn chia xẻ nỗi khoái cảm mà ngôn ngữ hiến tặng cho mình. Như thể trong bụng có vơi vơi thì mới sẵn sàng ngồi xuống ăn một món; chứ nếu bụng đã ăn đầy thì cao lương mỹ vị cũng dửng dưng. Cho nên bảo người đọc phải lam̀ thi sĩ trong khi đọc cũng là thừa. Nếu không đói hay sẵn máu thi sĩ, ai tự ý tìm thơ để đọc thơ và ăn uống làm gì?

Khi tôi ví von chuyện đọc thơ với chuyện ăn uống, tôi

nghĩ nhiều vị không lấy làm hài lòng. Đọc thơ là cái gì cao siêu, thuộc về tinh thần, ai đem ví với cái bao tử đòi thức ăn. Tôi thiệt tình không có ý lựa chọn lời ví von đó. Nó tự nhiên nảy ra, như thể tôi có nhu cầu ăn cùng với nhu cầu thưởng ngoạn thơ và tự thấy hai nhu cầu đó cũng đều liên hệ đến thân thể tôi. Georges Seferis nói rằng: "Thực ra thi sĩ chỉ có một đề tài, đó là cái thân thể đang sống của hắn." Giả thiết rằng chỉ có người đang sống mới đọc thơ, thân thể của chúng ta cũng là một đề tài tự nhiên, và chúng ta đọc thơ vì thi sĩ cũng đang nói về đề tài đó. Vả lại chuyện ví thơ với những đồ vật để ăn, để ngắm, để sờ mó đã có từ lâu rồi. Hoàng Đức Lương, trong bài tựa *Trích Diễm Thi Tập* (viết đời Hồng Đức, năm 1477) đã viết rằng người xưa đọc thơ đã lấy nem chả, lấy gấm thêu mà so sánh (dĩ khoái chá dụ chi, dĩ cẩm tú dụ chi). Nem chả là vị tuyệt ngon, gấm thêu là màu tuyệt đẹp trong thiên hạ! Rồi lại Lê Quý Đôn (1726-1784) trong bài lệ ngôn cho cuốn *Toàn Việt Thi Lục*, cũng hứng chí nói rằng bài thơ của Lý Giác viết thay Lê Tiên Hoàng tiễn sứ giả nhà Tống "uyển lệ khả cúc" (nõn nà muốn thò tay vốc lên được!). Câu chuyện người muốn ăn thơ, muốn ngắm, muốn sờ mó, là chuyện tự nhiên quá đi! Nếu cánh cửa của chúng ta sẵn sàng mở, sân khấu sẵn sàng kéo màn, thì có một lúc nào đó, thơ sẽ nhập vào. Thanh Tâm Tuyền viết: "Những lời thơ rất cũ — gõ cửa trái tim nàng." Không phải lúc nào trái tim cũng có cửa sẵn để mở ra. Nhưng cũng có lúc trái tim có bao nhiêu cửa đều sẵn sàng mở hết, như trái lựu chín nở bung, tóe ra các hạt ngọc.

Còn gì chăng?

Thanh Tâm Tuyền viết một bài thơ về Quách Thoại sau

khi nhà thi sĩ trẻ tài ba đó tạ thế vì bịnh lao. Đó là một bài thơ hay, tôi đã đọc nhiều lần.

Một lần tôi có người bạn thân tạ thế. Cái chết của Mô là một mất mát lớn quá, bất ngờ quá. Tôi thấy mất một phần của cuộc sống chính mình. Nghĩa là sau khi anh chết rồi, tôi biết sẽ không được sống những giây phút như tôi đã sống trước đó, khi còn có anh. Nhưng cho đến lúc tôi bước vô nhà quàn để nhìn xác anh lần chót, tôi vẫn giữ được bình tĩnh. Cách tốt nhất là nhìn xác người bạn nằm đó như một vật thể ở ngoài mình, quán sát chuyện sinh tử như là một vấn đề trừu tượng, tổng quát. Rồi bước ra ngoài hành lang, bắt tay bạn bè, chào hỏi thân quyến, đóng đúng vai trò trong vở kịch xã hội cần thiết. Làm vậy để giữ bình tĩnh. Gặp Trung, một người bạn thân chung của chúng tôi, Trung nói: "Anh Mô vốn không coi ở đời có cái gì là hệ trọng." Chúng tôi bàn nhau có lẽ mình cũng nên nghĩ như vậy. Trong bóng tối lờ mờ của hành lang nhà quàn, chúng tôi nói chuyện về một người bạn quá cố như nói về một cuộc nhân sinh nào đó, điển hình hay là vĩnh cửu, ở đâu và lúc nào cũng thế! Rồi không biết ai xui khiến nên, tôi bỗng nói với Trung về bài thơ của Thanh Tâm Tuyền. Tôi bảo: "Thanh Tâm Tuyền làm bài thơ sau khi Quách Thoại chết, mở đầu như vầy" — Tôi đọc:

Còn gì chăng
Tôi bưng mặt khóc bên thềm cửa
Trời đất rưng rưng

Đọc ba câu thì tôi ngưng lại vì nghẹn ngào. "Còn gì chăng." Sao ba tiếng đó sầu thảm đến như vậy? Cả một buổi tối cố đóng vai trò một người bình tĩnh, ngoại cuộc, bỗng nhiên thất bại. Tôi chợt đóng vai trò khác, vai trò một người mất bạn. Một thế giới đã vắng bóng một con người. Trước đó tôi trừu tượng hóa cái chết của người bạn tôi, tôi đối

tượng hóa cái thân xác nằm đó. Người đã chết trở thành trừu tượng. Tôi cố ý đứng đó, ở đó, mà không sống. Một câu thơ đập vỡ vai trò vờ vĩnh, giả tạo. Nó bắt tôi sống thật nỗi thương tiếc. Biến tôi thành nỗi đau xót ngập tràn. Khi người ta nói nghệ thuật là sự thật, và thật hơn cả cái thật xảy ra ngoài đời, đó không phải là một lời vu khoát. Quả nhiên nghệ thuật kéo ta vào cuộc sống thật. Ta phải đóng vai trò có thật của mình, trong chốc lát, sau những giờ phút đánh mất chính mình, sống giả tạo mà không hay. Nghệ thuật giúp ta sống ở đây, bây giờ.

Nhưng khi xúc động vì ba câu thơ của Thanh Tâm Tuyền tôi đang đóng vai trò của ai đây? Nếu tôi đọc mấy lời đối thoại của Tám Vân Hạc và Hai Ngọc Dung tôi có thể bảo rằng có lúc tôi đóng vai trò anh Tám, có lúc vai cô Hai nói, có lúc người kể chuyện Hồ Trường An đang nói. Khi đọc ba câu thơ của Thanh Tâm Tuyền thì sao?

Còn gì chăng

Ai nói câu đó? Chắc hẳn là tác giả, khi nghĩ đến người bạn đã chết. Hoặc là độc giả, đang nghĩ đến tác giả nghĩ về người bạn đã chết. Có thể là độc giả, đang nghĩ hay hồi tưởng lại một người thân nào của mình đã chết. Nhưng câu thơ đó cũng là một câu nói trống không. *Còn gì chăng.* Chúng ta cũng nói như vậy trước một sự mất mát lớn làm ta ngỡ ngàng. Còn gì chăng con người đó. Còn gì chăng tài hoa và lòng nhiệt thành sôi nổi đó. Còn gì chăng các kỷ niệm. Các giờ phút tôi chia xẻ với anh. Chính tôi, chính những lúc tôi sống đó, còn gì chăng. Cả thế giới này còn gì chăng? Một câu thơ trở thành thơ vì nó chứa đựng tất cả các câu hỏi đó, cùng một lúc, và không thể phân biệt câu hỏi này với câu hỏi khác. Thế giới ta sống đây có còn gì chăng? Chốc lát, như trong lòng mình có chứa cả thế giới, hay mình tỏa ra tan vào cả thế giới, mình sống cái trống vắng mênh mông của thế

giới vừa vắng mặt một người.

Còn gì chăng?
Tôi bưng mặt khóc bên thềm cửa

Nếu câu thứ hai này ở trong một bức thư kể chuyện thì khác. "Bữa đó nghe tin anh ta chết, tôi buồn quá. Tôi ngồi xuống, *tôi bưng mặt khóc bên thềm cửa.* Khóc một lúc mới thấy nguôi, tôi đứng dậy, lau nước mắt, vô nhà viết một bài tỏ ý tiếc thương."

Khi viết như vậy thì "tôi bưng mặt khóc bên thềm cửa" là một lời tường thuật (constative). Nó nói về một sự kiện rõ ràng. Người đọc có thể hiểu rõ chuyện gì đã xảy ra, lúc đó tôi làm gì. Người viết là vai chính nói câu đó. Người đọc đứng ngoài quan sát. Một câu như vậy là một diễn đề khép kín. Nhưng trong ba câu

Còn gì chăng
Tôi bưng mặt khóc bên thềm cửa
Trời đất rưng rưng

thì câu thứ hai không phải chỉ là một diễn đề khép kín, một nhận định hay lời tường thuật. Chính câu đó là một hành động, hành động khóc.

Người đọc thơ đến câu "Tôi bưng mặt khóc bên thềm cửa" không phải chỉ nghe thuật một sự kiện. Sau câu hỏi "Còn gì chăng?" người đọc nhìn thấy trong câu thứ hai một con người cô đơn ôm mặt khóc. Nỗi cô đơn hiện ra vì có nỗi trống vắng mênh mông đã khởi dậy. Nhân vật chính ngồi bưng mặt khóc trên cái sân khấu cô liêu của ba tiếng "còn gì chăng?" Hình ảnh "trời đất rưng rưng" nối tiếp theo đã chiếu lên sân khấu một màu đèn.

Tại sao trời đất lại rưng rưng? Người ta vẫn nói: khóc rưng rưng, nước mắt rưng rưng. Trời đất rưng rưng là "*cái gì*" rưng rưng (hình ảnh nước mắt) hay là "*ai*" rưng rưng (hành động khóc). Chúng ta có thấy nước mắt nhòe nhoẹt

không gian chăng hay là ông trời bà đất cũng muốn khóc? Ai là nhân vật chánh diễn xuất câu "trời đất rưng rưng" này? Có phải đó là lời tường thuật của người ngồi ôm mặt khóc, tôi khóc và tôi thấy trời đất rưng rưng. Hay lúc đó cả trời lẫn đất đều xuất hiện trên sân khấu, và ta thấy trời đất đang diễn tả một điệu bộ rưng rưng. Còn gì chăng? Trời đất rưng rưng. Giữa hai câu đó là người ngồi ôm mặt khóc. Câu trước mở màn sân khấu. Nhân vật xuất hiện. Câu sau giống như sân khấu được bật đèn màu. Vì trời đất rưng rưng nên cái con người ngồi ôm mặt khóc đang cùng khóc với cả đất trời. Con người và vũ trụ được nối lại bằng những hạt nước mắt. "Nước mắt rơi, cho tình ra đời." Ở *bên thềm cửa* nào đây? Ngưỡng cửa ở giữa cái ta nhỏ xíu này và vũ trụ? Ngưỡng cửa ở giữa sự sống và cái chết? Giữa khoảnh khắc đã qua, khi cái chết của bạn chưa thấm vào lòng, và cái khoảnh khắc hiện tại, ý thức về sự vắng mặt vĩnh viễn của một người thân thiết? Bởi vì trời đất rưng rưng nên hình ảnh "bên thềm cửa" lại hiện ra với các xúc cảm mới, mênh mông.

Người đẹp trong tranh

Cuối cùng ai đang đóng vai trò chính trong ba câu thơ của Thanh Tâm Tuyền viết về Quách Thoại? Người viết ba câu thơ đó, hay một người nào đang đọc bài thơ, hay một chàng trai trẻ nào đó đang khóc bạn? Hay là đất trời đang khóc bằng nước mắt của chàng trai? Đất trời là sân khấu để chàng diễn xuất màn bưng mặt khóc. Hay chàng ôm mặt khóc để đất trời đóng vai trò một vũ trụ trống vắng trên sân khấu là tâm tưởng của chàng. Thềm cửa gợi lên hình ảnh

của một cuộc tiễn đưa, một chuyến đi xa. Hay thềm cửa là nơi lưu giữ lại, là chỗ tựa của niềm cô đơn. Thềm cửa trên mặt đất hay treo giữa không trung?

Không biết ai đóng vai trò chánh, cái gì là sân khấu cho cái gì trình diễn. Khi thi sĩ nói đến "tôi" là thi sĩ đang nói về tôi, về anh, hay cả vũ trụ, cả đất trời? Nhà văn Sinyavski so sánh thơ Boris Pasternak với thơ của các thi sĩ cùng thời: Blok, Tsvetaieva, Maiakouski, Essenine. Sinyavski bảo rằng Pasternak khác với các vị sau ở chỗ, trong thơ ông, nhà thơ hầu như vắng mặt. Các thi sĩ khác nói rất nhiều về "tôi và thời đợi của tôi." Pasternak không cho đại danh từ tôi xuất hiện để trình diễn nhiều như vậy. Trong thơ Pasternak thiên nhiên đóng vai chính, vai chủ động. Những đám mây đang ngồi may vá. Chúng nhìn thấy tuyết tan trên các hàng giậu. Những hàng cây và ngọn gió đang tranh luận — chúng đang nói đến tác giả. Tôi không thể dẫn chứng những câu thơ tiếng Nga, thật đáng tiếc, nên tạm lấy ý của những câu mà Audrei Sinyavski dẫn ra, theo một bản dịch:

Nơi đây các bạn đi vào trong rừng phong
Và rừng nhìn bạn và bạn nhìn rừng

Không biết là nguyên văn các câu thơ đó ra sao. Nhưng là người đã đi vào rừng phong ngó lên, nhiều lần, thì tôi sững sờ trước nhịp thơ: "Và rừng nhìn bạn và bạn nhìn rừng." Có cái chi trong hình ảnh và nhịp tiết làm mình bàng hoàng. Quý vị đã vô rừng phong hay bất cứ khu rừng nào ngắm lá mùa thu bao giờ chưa? Quý vị nên thử. Sẽ được sống mạnh mẽ, nồng nàn hơn cái cảm giác này: "Và rừng nhìn bạn và bạn nhìn rừng."

Ai là vai chính trong câu thơ đó? Là thiên nhiên hay là con người? Người viết hay người đọc? Hay cả ba là một, trong giây lát, thoáng chốc. Và rừng nhìn bạn và bạn nhìn rừng. Khi đọc thơ Pasternak chúng ta phải đóng vai trò thiên

nhiên: sấm chớp, hàng cây, cảnh vật:

Trong đêm tối những tiếng sấm nổ bạc lóng lánh
Chạy dọc theo hành lang

hoặc là

Mùa xuân đến trên con đường kia tôi lại trở về
Nơi đó cây dương bàng hoàng và cảnh vật từ xa run rẩy

Chắc hẳn những câu thơ dịch mấy tầng này không trung thành với Pasternak, nhưng đằng sau các câu đó ta nhìn thấy sự hòa nhập của cảnh vật và người, của diễn viên và sân khấu. Người đọc thơ được tự do thủ vai trò này hay vai trò khác, hoặc tự mình làm sân khấu để cho sấm chớp, rừng cây diễn xuất.

Thứ thơ như vậy là thơ rất ư thơ, bài thơ mở rất nhiều, rất nhiều cánh cửa; người đọc tự theo khuynh hướng của mình mở một hay nhiều cánh cửa bước vào. Ngược lại, ở đầu kia của thứ văn xuôi rất xuôi là các bài chỉ dẫn cách dùng cái máy xay trái cây. Nó chỉ có một đường ra, vô, đánh số rõ ràng.

Nhắc đến Pasternak, lại xin kể chuyện thêm. Boris Pasternak dịch nhiều tác phẩm từ tiếng Anh và tiếng Đức. Thử tưởng tượng Pasternak dịch *Faust* của Goethe như thế nào. Chắc ông phải đọc đi đọc lại, sống với Goethe, truyện trò với các nhân vật trong *Faust* biết bao nhiêu lần. Khi bản dịch *Faust* sang tiếng Nga được ấn hành, Pasternak mang tặng người yêu của ông một bản. Chưa đọc *Bích Câu Kỳ Ngộ* mà Pasternak cũng viết: "Olga yêu quý, em hãy từ trong sách này bước ra ngoài một phút, ngồi bên ngoài mà đọc nó coi."

Nàng Olga của Boris ở trong vở kịch *Faust* hồi nào vậy? Goethe đã đặt nàng vào trong đó sao? Hay Pasternak khi đọc *Faust* đã mang nàng vào luôn trong đó? Hay Olga đã ở đó từ

bao đời rồi, cả trước khi Goethe lọt lòng. Nàng chỉ chờ Goethe cầm bút viết là nàng hiện lên. Hay chờ Pasternak đọc rồi mới nhập vô? Ai là vai trò chánh ở đây? Goethe, Pasternak, hay Olga, hay cả ba là một?

Một tác phẩm có giá trị, như một bài thơ rất ư thơ, có trăm ngàn cửa mở. Để nàng Thôi Oanh Oanh, ả Thúy Kiều, cô Mùi, em Hai Ngọc Dung thong thả bước ra.

Đi nhẹ vào đời

Chúng ta mời được cô Mùi bước ra khỏi cuốn tiểu thuyết, nàng Kiều, em Dung bước vào cuộc đời ta, vì chúng ta tiếp nhận thơ như một huyền nhiệm. Giữa người đọc, người viết, và bài thơ không còn phân biệt. Đọc thơ không có ý khép thơ vào một khuôn như các bài bá cáo khoa học hay các bảng chỉ đường.

Umberto Eco viết: "Tất cả các tác phẩm nghệ thuật, kể cả khi nó có một hình dạng hoàn tất và 'đóng kín' trong sự toàn hảo về kết cấu cân đối, đúng qui lệ, đều là tác phẩm 'mở cửa' (*L'Oeuvre ouverte*, Seuil, 1965, trang 17). Tác phẩm mở không có nghĩa là người nghệ sĩ không biết mình nói gì; không phải là ai muốn nhìn tác phẩm dưới góc cạnh nào cũng được; cũng không phải là người thưởng ngoạn muốn hiểu thế nào thì hiểu. Người đọc thơ có một thực đơn dài những cách thưởng ngoạn bài thơ, tất cả đều rõ ràng, và những phản ứng của người đọc đều trong bảng liệt kê các món của thực đơn đó. Nếu người đọc thơ không tinh tế thì có thể không thấy giữa bài thơ và một bản thực đơn tiệm phở khác nhau thế nào.

Eco viết tiếp: "Tác phẩm nghệ thuật không còn là một

vật cho ta chiêm ngưỡng vẻ đẹp chắc chắn của nó, mà là một huyền nhiệm để khám phá" (trang 21). Chúng ta không *có* một huyền nhiệm như một vật sở hữu, nhưng chúng ta *là* sự chiêm ngưỡng, *là* tác phẩm trong lúc ta chiêm ngưỡng (trở lại hai động từ Être và Avoir của G. Marcel). Chúng ta là huyền nhiệm *đang được khám phá*, là đề tài lớn nhất trong thơ, trong các tác phẩm nghệ thuật lớn.

Khi đọc thư tình chúng ta cũng đọc như là đọc thơ.

Chúng ta có thể cười cô Mùi trong *Xóm Cầu Mới*: Con gái con đứa gì "vớ vẩn tệ" (Nhỡ phê bình). Chỉ có bốn tiếng "cô còn nhớ không" mà cả ngày, cả đêm cô cứ gọi thầm "anh Siêu, anh Siêu..." để"cả cái mừng vui lại nổi lên trong lòng nàng, mới mẻ." Sáng ngủ dậy cô còn tự hỏi lại lời âu yếm đó, cất giọng hơi cao khiến chính cô cũng giật mình: "Cô còn nhớ không?" Trên đường đi từ cửa hàng "bánh cuốn, thuốc đau mắt, thuốc đau bụng, nước chanh..." về nhà, cô Mùi rẽ ra ngoài cánh đồng, vừa đi vừa đối thoại với bốn tiếng "Cô còn nhớ không?"

— *À ra thế, em hiểu rồi.*

— *Có phải thế không anh Siêu?*

— *Phải đấy.*

và sau cùng, cô nói thầm:

— *Anh Siêu, em hôn anh.*

Thật là mùi mẫn. Chỉ vì bốn tiếng: "Cô còn nhớ không?" đã gợi dậy bao nhớ nhung, hoài vọng, cô Mùi đã đóng một vở kịch, đối thoại với chính mình. Cô là một độc giả lý tưởng của những người làm thơ, viết văn. Cô có thể đóng hai ba vai: anh Siêu, cô Mùi bây giờ, cô Mùi hồi xưa, anh Siêu hồi đó. Rồi cô còn đóng cả vai bà Ký Ân, tự mắng cô Mùi rằng:

— *Thôi nhớ, đủ rồi nhớ. Về đi cô Thúy Kiều ơi, lạnh lắm rồi.*

Cô Mùi ơi, cô hãy bước ra ngoài cuốn *Xóm Cầu Mới* như cô tố nữ trong tranh bước ra đi.

Bài thơ một huyền nhiệm

Đọc tiểu thuyết chúng ta dễ hòa mình vào trong đời sống các nhân vật. Bao nhiêu thế hệ các bà nội, bà ngoại, cô, dì chúng ta đã khóc thương cô Thúy Kiều. Chu Mạnh Trinh cũng khấn khứa, gọi hồn cô. Truyện Kiều không phải chỉ là một bài trường ca diễm lệ mà còn là một cuốn tiểu thuyết. Henri Troyat bảo rằng các nhân vật trong *Chiến Tranh và Hòa Bình* của Tolstoi gần gũi ông không khác gì các người trong gia đình. Tôi đọc *Xóm Cầu Mới* cũng thấy các nhân vật của Nhất Linh thân mật với mình không khác gì người ở cùng xóm, như các bà chị, chú em trong nhà. Nghe nói Balzac trước khi chết còn hỏi thăm mọi người về sức khỏe

của một nhân vật tiểu thuyết của chính ông. Tác giả, tác phẩm và người đọc ở một thế giới chung, chia xẻ những kinh nghiệm vui buồn.

Còn thơ thì sao? Chúng ta tiếp nhận thơ như thế nào? Đọc thơ như đọc tiểu thuyết chắc không được, trừ các bài sử thi, các trường ca. Người ta thấy cái gì ở trong bài thơ? Tìm gì ở trong bài thơ? Phân tích về tiểu thuyết tương đối dễ mà tương đối ít người viết. Viết về thơ thì nhiều lắm. Các bình luận về từng tác giả, từng bài thơ. Đọc Nguyễn Hưng Quốc viết về một bài thơ Trần Dạ Từ, Đặng Tiến viết về một bài thơ Lưu Trọng Lư, Võ Phiến viết về Phạm Thiên Thư, chúng ta thấy yêu hơn, thú hơn khi đọc lại Trần Dạ Từ, Lưu Trọng Lư, Phạm Thiên Thư. Những nhà bình thơ đóng vai trò gì trong sự thưởng ngoạn bài thơ của độc giả?

Cái mà mình gọi là "bài thơ" nó ở chỗ nào, nó là cái gì để nối liền người viết với người đọc?

Một thi sĩ kinh nghiệm lâu năm bảo rằng thơ phải mang ra giảng mới được. Chế Lan Viên viết: "Tôi nghĩ thơ là một thể loại đòi giảng" (1981).

Như nhà thơ này nói thì giữa thi sĩ, bài thơ, độc giả, cần có một thứ trung gian, đó là lời giảng, bài giảng, hay người bình giảng. Còn văn xuôi thì không cần. Nhưng lấy gì làm căn cứ để bảo rằng lời giảng, hay người giảng này là đúng, hoặc đúng hơn, còn lời giảng khác là sai, hay thiếu sót? Ai được đóng vai trọng tài tối hậu?

Câu hỏi đó đã làm chảy bao nhiêu mực, và sẽ còn làm chảy rất nhiều... điện (sau này chắc chúng ta sẽ viết bằng máy điện tử cả). Có một số người tìm cách "giảng" bài thơ bằng lối phân tích tâm trạng tác giả, ý định của tác giả, có khi nghiên cứu cuộc đời, ái tình và thời đại của tác giả để tìm ra một lối giảng coi là đúng nhất. Ngược lại, cũng có nhiều người cho rằng bài thơ phải tự nó đến với độc giả,

không nên cho tác giả đi theo giải thích, vừa đi vừa ve vuốt quạt hầu; khi mình đọc thơ, chỉ những rung động, những tình tự phát khởi ở trong lòng mình mới là điều đáng chú ý trong bài thơ. Các tình tự đó có thể không nằm trong bản dự án của tác giả nếu có. Dự án đó không quan trọng. Tác giả có thể thất bại ở dự án của mình, nhưng bài thơ vẫn có thể thành công vì gợi lên các tình tự nơi người đọc, mà tác giả không ngờ được.

Nỗi phân vân trên gây nên bởi đặc tính của các tác phẩm nghệ thuật. Vì nó cho phép người đọc ra vào thong thả, tự do. Nó cũng mở ra những chân trời mới mà người đọc sẽ tự tìm ra. Nếu một bài văn chỉ nói được đúng các điều ở mấy chữ, mấy lời chứa trong bài, thì nó không mở ra được chỗ nào cho người đọc ngao du. Bài thơ hay đưa chúng ta đi qua bao nhiêu cõi phù du vì mỗi chữ, mỗi lời nhảy nhót linh hoạt. Nguyễn Công Hoan đã cảm được điều này, khi ông viết: "Đọc một bài thơ hay, người hiểu thơ thấy như *chữ có hồn*. Nếu một bài cần bao nhiêu ý mà phải phơi bày cả ra ngần ấy lời, thì chưa gọi được là thơ. Nó chỉ có cái xác tênh hênh bằng văn chương vụng về." (*Đời viết văn của tôi*, 1971). Trong nhận xét của Nguyễn Công Hoan, ta có một bên là "chữ có hồn," một bên là "cái xác tênh hênh vụng về." Công việc sáng tạo thi ca là biến cái xác tênh hênh đó thành ra có hồn người. Nó phải có da, có thịt, sống động.

Bài thơ còn sống động hơn da thịt. Vì người này ngắm thì thấy nó mỉm cười, người kia nhìn thấy nó nheo mắt, rồi sao đây? Biết ai nói là đúng? Vì chữ nghĩa trong bài thơ có hồn nên người đọc có thể thông cảm với những mảnh hồn đó nhiều cách khác nhau. Nhiều người "giảng" nhiều cách khác nhau, mà chính một người, tùy từng lúc, đọc một bài thơ cũng gợi ra cái ấn tượng khác nhau nữa!

Đọc bài thơ Hà Thúc Sinh:

Cô gái mười lăm ngồi chải đầu
Cụ già nhìn miếng gáy đằng sau
Những răng lược nhỏ, lược răng nhỏ
Cắn nhẹ vào trong cái biển dâu

những chữ "miếng," "răng," "cắn nhẹ" cũng nhảy ra ngoài câu thơ, tung tăng, linh hoạt như có hồn nhập vào. Coleridge, sẽ nhận xét rằng nếu ta đem mấy tiếng đó "dịch" ra các lời khác cũng bằng ngôn ngữ Việt nam, thì chắc chắn sẽ làm mất hết ý nghĩa (meaning) của câu thơ. Coleridge giải thích thế nào là ý nghĩa: "ý nghĩa của một tiếng, không phải chỉ là cái sự vật tiếng đó nói tới, mà là tất cả các liên tưởng do nó gây ra. Vì ngôn ngữ không phải được tạo nên chỉ để nói đến sự vật, mà còn đến tính tình, tâm trạng, và dự ý của người nói" (*Biographia Literaria*, II, trang 115-116). Các tiếng "cắn, răng, miếng gáy" cho ta biết gì về tánh tình, tâm trạng, và dự ý của Hà Thúc Sinh? Nếu Hà Thúc Sinh không thấy một cô gái chải đầu bằng lược, mà lại dùng bàn chải, thì chữ cắn sẽ không còn cái hồn như ở đây. Nếu nhân vật nhìn cô gái chải đầu không phải một cụ già, mà là một chàng trai, thì hai chữ "biển dâu" cũng không còn linh hồn nữa. Bài thơ có hồn vì nó "mở" cho chúng ta rất nhiều thế giới, nhờ sự liên tưởng có ý thức hay không ý thức. Nếu không nó sẽ trần trụi như cái "xác tênh hênh" của chữ nghĩa, như gạch, đá vô tri.

Đôi khi chống cuốc nhìn trời

Thật sự tác giả bài thơ có ý định diễn tả những điều mà chúng ta "tán ra" chăng? Đặt câu hỏi như vậy, Wimsatt và Beardsley gọi là "The Intentional Fallacy." Ở đầu kia của diễn trình thưởng thức thơ, hai ông đặt ra một từ khác: "The Affective Fallacy." Họ giải thích như vầy: "The Intentional

Fallacy là sự lẫn lộn bài thơ với gốc gác của nó... The Affective Fallacy là sự lẫn lộn bài thơ với hậu quả của nó."

"Ngụy tưởng về dự ý của người viết" là do chúng ta lẫn lộn ngôn từ của thơ với ngôn từ của lời nói hàng ngày. Ví dụ ta đọc mấy câu thơ của Phan Ni Tấn:

Đôi khi chống cuốc nhìn trời
Tôi thấy tôi sống từ thời xa xưa
Đôi khi nhìn kỹ đám mưa
Tôi thấy tôi chết thuở chưa ra đời

Trong cách nói năng hàng ngày chúng ta giả thiết rằng ta biết rõ người nói mấy câu trên có ý định gì. Anh ta "thấy" mình sống từ hồi xưa lắm lắm. Anh ta cũng thấy mình đã chết từ lâu, lâu lắm. Lý do anh thấy hai lần, hai cách khác nhau như vậy, là vì, lần đầu anh nhìn trời, lần sau anh nhìn mưa. Trong lời nói hàng ngày thì nói như vậy có vẻ "mát dây." Đọc mấy câu trên chúng ta không muốn đóng vai kịch của anh này, dù tên anh là Phan Ni Tấn. Vậy ta phải đóng một vai khác. Vai gì? Một người tù cải tạo đang sống chờ một ngày mai không đến? Một hiền giả đã thấu đạt lẽ sinh tử, có-không? Một bầu trời, hoặc một cơn mưa? Hay tất cả các vai đó?

Khi ta đổi vai trò mà người đọc thơ muốn đóng, ta đổi ý tứ của bài thơ. Nhưng mỗi khi ta đọc thơ là thực sự ta đang đóng một vai trò, không cách nào khác. Khi người thi sĩ làm thơ, anh, chị, ta cũng đang gởi đến cho độc giả những lời diễn xuất của một nhân vật mà anh, chị, ta có trong đầu. Có phải chính thi sĩ đang nói không? Thật khó biết được; lúc chị đang làm thơ thì quả câu nói ở chị phát xuất ra. Nhưng không thể nói cái vai trò đang diễn xuất đó chính là chị, phải không? Làm thơ cũng giống lên đồng là như vậy. Quý vị đã sống với thi sĩ có thể nhận ra lúc nào "đồng nhập." Nếu có lòng từ mẫn, quý vị sẽ đóng vai trò hỗ trợ như những người

dự buổi lên đồng.

Nhưng khi thi sĩ viết, anh hay cô ta cũng có dự ý nói một điều gì chớ?

Chắc hẳn như vậy. Chúng ta biết thi sĩ có một dự ý, và khi làm thơ, anh ta mong chuyên chở dự ý qua lời của nhân vật, của vai trò, một cách có ý thức rõ ràng hay không.

Khi Hồ Xuân Hương tả:

Cầu trắng phau phau đôi ván ép
Nước trong leo lẻo một dòng thông
Cỏ gà lún phún leo quanh mép
Cá giếc le te lách giữa dòng

Chắc rằng bà có ý mô tả một phong cảnh, hoặc hai. Nhưng thưởng thức bài thơ, chúng ta có cần chỉ tự buộc mình trong dự ý tả cảnh này hay cảnh nọ của tác giả không? Hình ảnh cái giếng đó còn mang theo một nụ cười, một cảm giác thanh bình, một lời mời gọi hay trêu chọc nào khác nữa? Dự ý của Hồ Xuân Hương là gì?

Trong câu chuyện hàng ngày thì tìm dự ý của người nói khá dễ. Nhưng một tác phẩm văn chương, một bài thơ thì lại khác. Nếu câu thơ lại ngỏ một lời kêu gọi, một mệnh lệnh thì tìm dự ý thật còn khó hơn nữa. Khi Hồ Xuân Hương kêu gọi chị em phụ nữ:

Hỡi chị em ơi có biết không
Một bên con khóc một bên chồng
...
Chồng con cái nợ là như thế
Hỡi chị em ơi có biết không?

Bà định kêu gọi chị em ta "ở vá" hết sao? Thật không? Liệu có thành công hay không? Bốn câu giữa bài thơ tả cảnh vất vả vì chồng con:

Bố cu lổm ngổm bò trên bụng
Thằng bé u ơ khóc dưới hông

Tất cả những là thu với vén
Vội vàng nào những bống cùng bông

Xuân Diệu đã "tán rộng" câu thơ thứ ba của bài thơ rằng: "Với câu thơ này (... lổm ngổm bò...), người phụ nữ không phải là "em," là "thiếp" nữa mà nàng đã thành bà mẹ Tạo Vật, bà mẹ Thiên Nhiên, đã là đất rộng, núi sông..." Xuân Diệu viết bài này năm 1972, sửa lại năm 1979. Không biết ông đã đọc hoặc nghe bài *Mẹ Việt Nam* với phần *Đất Mẹ* hay chưa? Hồ Xuân Hương có dự ý nói đến hình ảnh ẩn dụ mà Phạm Duy đã nói rất rõ ràng trong trường ca bất hủ trên: "Mẹ yêu chồng, cũng như là ruộng sâu nông; ruộng cứng hay mềm cũng êm đềm đón lưỡi cày tìm da thơm." (*Mẹ Việt Nam*, 1964).

Ví thử chúng ta không biết nên hiểu câu "bố cu lổm ngổm..." như thế nào cho đúng ý tác giả. Ví dụ bà Hồ Xuân Hương chỉ muốn tả một chuyện bực mình, hay một cảnh lố bịch tức cười; bây giờ chúng ta nói cho bà nghe lời bình của Xuân Diệu thì bà chị sẽ nói sao? Chị sẽ ngạc nhiên, chắc như vậy, nhưng chị có lắc đầu phủ nhận hay không? Lời giảng giải có giá trị gì?

Cũng có những thi sĩ không thấy ai thích thú khi đọc thơ mình, không ai khám phá ra thiên tài của mình, lại phải lôi kéo bà con tới phân trần: "Trong bài này, ý định của tôi là, trong bài kia tôi muốn nói..." Rõ ràng đó là một thi sĩ thất bại, những bài thơ hỏng. Bài thơ phải tự nó gặp độc giả, không cần tác giả nắm tay dắt theo hoặc khiêng cáng chở tới, mổ xẻ ra cho độc giả thưởng lãm.

Còn Hồ Xuân Hương, nếu bà lắc đầu nói "tôi không hề có ý nghĩ mà ông Xuân Diệu gán cho," bà sẽ làm quá công việc của một thi sĩ. Bài thơ viết ra xong rồi nó không thuộc về tác giả nữa. Tác giả phải nói: "Cha mẹ sanh con độc giả sanh tánh" dù biết rằng đứa con bắt đầu từ hạt giống của

mình tạo ra. Nếu chúng ta biết cha mẹ sanh ra con, nuôi dạy con với một ý định rõ ràng thì tốt. Không thể có người làm thơ như một cái lá hứng nước mưa rồi để cho nước nhỏ xuống, hoàn toàn vô tình, hoàn toàn ngoại cuộc. Nhưng khi đọc bài thơ và không biết rõ ràng ý nghĩa nào, không biết mảy may dụng ý của tác giả lúc dùng hình ảnh này hay mỹ từ nọ, có thể nói bài thơ hỏng chăng? Chắc chắn là không. Hãy thử đọc lại *Tống Biệt Hành:*

Đưa người ta không đưa sang sông
Sao có tiếng sóng ở trong lòng
Bóng chiều không thắm không vàng vọt
Sao đầy hoàng hôn trong mắt trong.

Thâm Tâm nói "không" thế này, "không" thế khác. Ông định nói cái gì "có" ở đây? Chắc phải *có* điều gì được ông nói chứ?

Nói không để có

Cảnh tiễn đưa thì "đưa người ta *không* đưa sang sông." Bầu trời chung quanh thì "Bóng chiều *không* thắm *không* vàng vọt." Mà sao có tiếng sóng, có đầy bóng hoàng hôn trong mắt. Viết những câu "không," "không," nhưng tác dụng là "có" màu chiều thắm, "có" hoàng hôn vàng vọt, "có" bờ sông, tiếng sóng. Nói không, nhưng tác dụng là có, có tạo ra các hình ảnh trong lòng người đọc. Thi sĩ dựng ra một sân khấu, một "phông cảnh," người đọc bước vào cảnh. Có cả Kinh Kha tiễn biệt ở bờ sông. Nếu người đọc có cái vốn giàu thơ văn Việt nam, thì có cả tiếng sáo tiễn biệt, có cả "*màu tang khăn áo lũ người Yên — nhịp bước vó câu nẻo Hàm dương tung bụi — Ta nghe, ta nghe, này cuồng phong dấy lên*" (Vũ

Hoàng Chương). Chỉ ở trên sân khấu đó chúng ta mới chia xẻ thấm thía lời tự nhủ: "*Ly khách! Ly khách! Con đường nhỏ — chí lớn chưa về bàn tay không!*" Con đường nhỏ, bàn tay không. Độc giả lại đóng vai con đường nhỏ, lại hiện thành bàn tay không.

Khi bắt đầu bài thơ, nói: "Đưa người ta không đưa sang sông" thi sĩ có dự trù sẽ nói tới con đường nhỏ, bàn tay không, mẹ già, chị, dòng lệ xót... hay không? Chắc không. Thi sĩ dựng lên một sân khấu, ở đó tiếng nói bắt đầu trình diễn không cần có một bản dự thảo, một đề án. Không phải chỉ người làm thơ mới buông thả cho tâm tưởng mình tự do như vậy. Nhà văn như Henry Miller cũng thú nhận nhiều khi ông buông thả cho ngôn ngữ lôi mình vào một cõi bất định, không tiên đoán, không dự định: "Tôi tuân theo bản năng và trực giác của tôi. Tôi không dự kiến trước. Nhiều khi tôi viết những điều chính tôi không hiểu, tin tưởng rằng sau này có lúc tôi sẽ hiểu rõ. Tôi tin tưởng vào thằng người đang viết, vào nhà văn, hắn là chính tôi" (Reflection on Writing, 1941).

Nên đọc một bài thơ như Henry Miller đọc lại văn của ông. Thả mình phiêu du trong thế giới ngôn ngữ của thi sĩ, tin rằng sẽ có lúc mình bắt được một thông điệp chuyên chở trong đó. Sống thế giới ngôn ngữ đó, để ngôn ngữ chở mình đi tới các bến bờ, các hình ảnh lấp ló, xao xuyến, người là cảnh, cảnh là người. Tin tưởng vào người đang đọc, người đó chính là mình, không chờ có ai tới lên lớp giảng giải.

Nếu đọc mà dùng óc lý luận, phân tích, thực tế của lời nói thường ngày thì ta chẳng bao giờ cảm được ý tứ của những chữ "không" trong thơ Thâm Tâm: "Không đưa sang sông," "không thắm, không vàng vọt." *Không* ở đây không có nghĩa là sự phủ định, không xác nhận một sự vắng mặt, như giữa A và không A trong luận lý học. Trong tiếng Việt *không* là một từ chỉ trước hết một khoảng trống. Truyện Kiều dùng

chữ *không* 36 lần chỉ có 3 lần với nghĩa phủ định. Còn 33 lần đều để tả một sự trống rỗng (lầu không, bỗng không). *Không* của Thâm Tâm tạo một nỗi bâng khuâng, một cảm tưởng trống trải, nhớ nhung. Cả những chữ "*không*" trong mấy câu thơ tuyệt tác của Lưu Trọng Lư "Em không nghe mùa thu," "Em không nghe rừng thu." Một tiếng rất tầm thường, đem ra chơi trong một trò chơi mới, đã đảo lộn cách chúng ta nghe và cảm nhận ngôn ngữ Việt nam. Nói không mà thấy có.

Dùng lối tiếp nhận ngôn ngữ hàng ngày mà đọc thơ thì không thể nào thấy mấy chữ "không" sao lại "co" nhiều như vậy. Em có nghe mùa thu đấy chứ? Em không nghe mùa thu à?

Không nên chỉ hiểu bài thơ như là những *dụ ý của tác giả* khi viết nó ra, thì có thể nói rằng bài thơ phải hiểu như là *kinh nghiệm của độc giả* sống khi đọc thơ hay chăng? Đó là kinh nghiệm khi nhìn vào trang sách, khi đọc thành tiếng, hay nghe các câu thơ, kể cả đọc và nghe thầm trong óc. I.A. Richards, trong *Principles of Literature Criticism* (1952) thường nhấn mạnh đến kinh nghiệm của người đọc. Ông nêu thí dụ hai người cùng đọc một bài thơ của Wordsworth và trải qua các kinh nghiệm khác hẳn nhau, như thể họ đọc hai bài thơ khác nhau (trang 208). Vậy có thể có một cách hiểu đúng, thấy *bài thơ thật* chăng? Nếu quả có một bài thơ *thật* thì chúng ta phải đồng ý về một kinh nghiệm đọc thơ căn bản, làm mẫu, để ai nấy lấy đó làm tiêu chuẩn. Ai sống cái kinh nghiệm tiêu chuẩn đó thì đang đọc bài thơ thật. Ai thấy khác là đọc sai cả bài thơ. Nhiều giáo sư giảng văn chương chắc đồng ý với cách làm việc này vì nó là cơ sở để họ hành nghề. Còn gì dễ chịu hơn khi chúng ta đưa cho học trò đọc một bài thơ, rồi hỏi mỗi cô mỗi cậu: "Bài thơ này nói gì?" Sau ba, bốn câu trả lời, giáo sư sẽ tuyên bố ai trúng giải,

hoặc nói: "Các cô, các chú hiểu sai hết, bài thơ thực sự nó là thế này cơ!" Giảng giải xong thì cả thầy lẫn trò xoa tay hể hả.

Lối hiểu thơ như trên có ẩn tàng một giả thiết. Giả thiết là ta biết các đặc tính của bài thơ là cái gì, do đó ai tìm thấy đúng các đặc tính của nó thì "nắm được" bài thơ thật, ai đi ra ngoài là đọc sai, hiểu lầm. Cũng giống như ta đã có sẵn bảng kê các đặc tính của loài xương rồng, ta có thể quả quyết một thứ cây nào đó là thuộc loài xương rồng, hay không.

Nhưng chúng ta không thể mô tả các đặc tính của một vật gì nếu chúng ta không biết chắc mình đang có vật đó trong tay. Nếu không biết chắc mình đang đứng trước cái vật gọi là "ý nghĩa thật" của bài thơ, nếu mỗi chúng ta đều còn đang đi tìm cái ý nghĩa thật đó, thì làm sao chúng ta mô tả các đặc tính của nó được? Không mô tả các đặc tính của nó được thì làm sao nhận ra được một lời giảng giải chính là ý nghĩa thật của bài thơ?

Lại trò chơi ngôn ngữ

Cái vòng lẩn quẩn trên xảy ra vì chúng ta đang loanh quanh, chúng ta không dự cùng một "cuộc chơi ngôn ngữ" (language game). Khi nói "ý nghĩa thật của bài thơ là gì?", và khi nói: "ý nghĩa thật của giao kèo bảo hiểm này là gì?" chúng ta đang theo luật chơi của hai trò chơi ngôn ngữ dùng cụm từ "*ý nghĩa thật*" hai cách khác nhau. Chữ *thật* bao giờ cũng được dùng để đối chọi với *giả*. Khi nói ý nghĩa thật của một giao kèo bảo hiểm thì chúng ta biết có nhiều cách giải thích sai, khiến người ta hiểu lầm giao kèo. Đọc một giao

kèo bảo hiểm tôi có thể hiểu sai ra nhiều cách, vì thường nó rắc rối lắm. Nhưng tôi biết có một chuyên viên nào đó có thể hiểu được cái văn kiện lòng thòng, linh tinh này. Nếu cần tôi sẽ kiểm lại với chuyên viên bằng những câu hỏi: có phải tôi chịu trách nhiệm chuyện A hay không? Có phải hãng bảo hiểm chịu trách nhiệm chuyện B hay không? Vân vân.

Nhưng đối với một tác phẩm văn chương, thì nói đến ý nghĩa thật của nó lại không phải như vậy. Một bài thơ thì càng xa hơn nữa. Cuộc chơi ngôn ngữ trong đó "hiểu đúng - hiểu lầm" có thể đối chọi với nhau (như khi đọc giao kèo bảo hiểm) không giống như cuộc chơi giải thích văn chương. Chúng ta không thể dựa vào một thẩm quyền, như các luật sư chuyên về bảo hiểm, với cách lý đoán có thể nói là đúng hay sai. Ai đọc thơ cũng có thể "giảng," và cách giảng nào cũng có thể giá trị, do đó ý nghĩa nào cũng có vẻ thật cả.

Khi chúng ta nói: "Các đặc điểm của bài thơ" hay "các đặc điểm của loài xương rồng" chúng ta có ảo tưởng là hai cách nói giống nhau. Nhưng thật sự chúng thuộc hai cách dùng ngôn ngữ khác nhau. Phần lớn các cuộc tranh luận triết lý (trước và sau thời Wittgenstein), cũng như tranh luận về văn chương đều nảy sinh vì người ta rất mơ hồ về cách dùng ngôn ngữ trong các "game" khác nhau.

Những lý luận trên đây cốt để đặt một dấu hỏi đối với các lời khẳng định rằng, hoặc ý nghĩa một bài thơ là dự ý của tác giả, hoặc đó là kinh nghiệm của người thưởng thức. Nhưng đặt dấu hỏi không phải để nói ngược lại rằng "thơ *không* phải là dự ý của tác giả, cũng *không* phải là kinh nghiệm thưởng ngoạn của người đọc." Khi chúng ta quen phân tách những cuộc chơi ngôn ngữ ta sẽ biết rằng nếu một câu xác định không có nghĩa thì câu phủ định của nó cũng không có nghĩa. Thí dụ tôi nhìn bình trà trước mặt và nói "cái bình trà màu tím." Bạn có thể nói ngược lại: "cái bình

trà không phải màu tím." Cả hai câu, đúng hay sai, đều có ý nghĩa vì cả hai cùng thuộc một lối sử dụng ngôn ngữ, cùng theo một qui phạm của sự vật, là nhìn cái bình trà ta có thể nói nó có màu gì. Nhưng khi tôi nói: "cái bình trà đau đớn" thì câu đó không có nghĩa. Do đó câu "cái bình trà không đau đớn" cũng không có nghĩa. Câu hỏi "cái bình trà đau đớn hay không" cũng vô nghĩa nốt.

Giữa tác giả và người đọc một bài văn xuôi thì các quy luật của trò chơi ngôn ngữ dễ thấy nhiều điểm tương đồng. Khi tôi viết bài văn xuôi này tôi cố tìm cách dùng các quy luật chung của nhiều người nói tiếng Việt nam, để diễn ý và biểu cảm làm sao cho có hiệu quả cao nhất. Nếu quý vị đọc mà không biết tôi đang nói chuyện gì, tôi đã thất bại. Ngược lại, khi làm thơ, có con ma ngôn ngữ nó đã nhập vào, nó không tìm các quy luật chung nữa, nó biến đổi các quy luật, theo hứng của nó. Nếu những quy luật mới đó vẫn còn là tiếng Việt, hay còn nằm trong cách loài người sử dụng ngôn ngữ, thì thi sĩ may mắn, và bài thơ có thể truyền đi, biểu lộ một điều gì với độc giả. Nếu tôi không may mắn, và cái tôi gọi là bài thơ đó chẳng ai thấy có gì để cho lòng họ rung động, thì tôi đành giữ nó cho riêng mình. Có thể ba tháng sau tôi đọc lại cũng thấy bài thơ thật tẻ nhạt. Ngược lại có thể ba chục năm sau đọc lại, lúc nào tôi cũng thấy đầy cảm xúc, hoặc một người đọc khác cũng thấy cảm động. Lúc đó ở giữa người làm thơ và người đọc thơ có một sợi dây nối bởi cuộc chơi ngôn ngữ đồng bộ.

Vậy giữa độc giả và người làm thơ có một thứ trung gian, thứ đó là qui thức sử dụng ngôn ngữ. Nó không nhất thiết chuyên chở các "dự ý" của tác giả, ví thử tác giả biết rõ mình có dự ý như thế nào. Nó cũng không nhất thiết chỉ là các phản ứng trong tình tự người đọc. Vì tác phẩm mở ra những cánh cửa, mỗi người đọc chọn một, hay một số các

cánh cửa để bước vào. Người bình giảng chỉ giúp quý độc giả hiểu qui thức ngôn ngữ mà thơ đang sử dụng. Trong *Hồng Lâu Mộng*, nhân vật Hương Lăng đang tập làm thơ bằng công tác đọc thơ. Cô đã nhận xét: "Cư như ý em thì những chỗ hay của bài thơ, có nhiều ý tứ không thể nói ra được, nhưng ngẫm nghĩ, lại rất gần sự thật; có nhiều câu như là vô lý, nhưng nghĩ kỹ rất có lý, có tình". Sau khi bàn luận thơ Vương Duy, Đỗ Phủ, Bảo Ngọc khuyên cô: ..."không cần phải giảng giải nữa. Còn giảng giải mãi đâm ra loãng mất". Người muốn giảng giải thơ nên ghi nhớ lời khuyên đó.

Huyền nhiệm

Vậy khi đọc thơ, nhất là thơ cổ điển, chúng ta tìm hiểu về tác giả, điều đó có ích lợi chi không? Chắc là có. Biết thêm về tác giả có thể giúp ta hiểu hơn ngôn ngữ của họ, thể chất, và tâm lý của họ, điều đó giúp chúng ta hiểu thêm bài thơ.

Nhiều người, dùng tâm lý học để tìm hiểu văn chương. Freud viết về ý nghĩa truyện "*Hăm bốn giờ trong đời một người đàn bà*" của Stefan Zweig, ông dùng mặc cảm Oedipe. Chàng thanh niên đóng vai một đứa con trai mới lớn, thói ham chơi cờ bạc của chàng tượng trưng thói thủ dâm. Người đàn bà cố cứu chàng ra khỏi cờ bạc, bà đã hy sinh cả sự thủ tiết của mình, là biểu tượng các ước muốn của tuổi dậy thì. Giải thích như vậy thì người ta có thể dùng bất cứ lý thuyết nào giải thích bất cứ cái gì. Stefan Zweig, bạn của Freud, đã quả quyết rằng mình không hề nghĩ đến hay có ý định như Freud nói. Tuy nhiên, độc giả nào cũng có quyền "tán" như Freud, và tất sẽ có nhiều người đồng ý với Freud.

Cũng như vậy, có người lấy khung cảnh xã hội lúc tác giả sống, đặc biệt là các mâu thuẫn giai cấp chủ yếu trong xã hội, để tìm hiểu tác phẩm. Do đó, họ có thể thấy Nguyễn Du đã bênh vực nữ quyền, trong một thế giới mà đàn ông thống trị.

Có người đọc thơ để tìm hiểu cái "ý nghĩa nhất quán" trong bài thơ, theo khái niệm của Coleridge về bài thơ như một vật hữu cơ, nó phải có *một* hình hài. Khi tìm hiểu thơ theo lối đó, rút cuộc họ lại chỉ đua nhau nêu ra tính đa dạng hàm hồ của mỗi bài thơ. Vì với rất nhiều người đọc, bài thơ lộ ra nhiều mặt ý nghĩa khác nhau. De Man đã phê bình môn phái này: cái tính nhất quán họ tìm ra không phải là của bài thơ mà ở trong cách giải thích. Người đọc thơ đã tìm thấy các ý nghĩa trong sự mù quáng của họ (*Blindness and Insight*, 1971). De Man cho ý tưởng chủ yếu là "tác phẩm văn chương vừa xác nhận vừa phủ nhận cái quyền lực văn chương của nó," mỗi tác phẩm đều có tính tự phá (self-deconstructing). Người đọc văn chương chỉ cần hợp tác với tác phẩm trong diễn trình tự phá đó. Thí dụ khi đọc thơ văn lãng mạn, trong đó các văn thi sĩ ca ngợi giờ phút sống hiện tại, ta cũng có thể thấy cái hiện tại họ ca ngợi đó không có mặt, nó là những hiện tại trong quá khứ mà họ nuối tiếc. Chiều hướng suy nghĩ của phái Deconstruction - tự phá - giống như tư tưởng vô ngã trong Phật Giáo. Nhà phê bình không tìm cái "Ngã - self" của tác giả hay của tác phẩm. Phái này đang có ảnh hưởng ở các trường Văn Khoa Mỹ từ các năm 70, 80.

Các lý thuyết văn chương trên có ích lợi gì cho việc chúng ta thưởng thức thơ hay chăng? Chắc có phần nào. Ích lợi cũng giống như khi ta đọc một bài thơ, rồi đưa cho người khác đọc, nhiều người càng tốt, và hỏi mỗi người nghĩ gì về bài thơ. Lời nhận xét của nhiều người chắc sẽ giúp ta

thưởng thức bài thơ một cách phong phú hơn. Nhưng việc thưởng thức, rút cục lại, là việc của chính độc giả, một mình. Bài thơ cũng giống như mặt trời ở ngoài cửa sổ, một ngày cuối thu. Chúng ta có thể yêu và hưởng ánh nắng mặt trời, hoặc không biết mặt trời đang mọc. Nếu thấy mặt trời, chúng ta có thể quay mặt ra phía cửa sổ, hưởng ánh nắng chan hòa ấm áp trên da mặt. Còn việc giải thích là quyền làm việc của các thầy giáo văn chương.

Có nhà thơ đời Đường nói: "Thơ ở giữa cái có thể giải thích và cái không thể giải thích." Chế Lan Viên sợ mọi người không hiểu câu trên, đã "giải thích" thêm: "Nếu như không giải thích được thì là siêu thực, tắc tị; nhưng đến như cái gì cũng phải giải thích được rõ như ban ngày, thì thật là ba cọc, ba đồng" (1981). Trong lời giải thích của Chế Lan Viên, phần sau thì đúng. Nếu cái gì cũng rõ như ban ngày thì đó là thứ văn xuôi xuôi nhất, như mô tả chân con ruồi ở trong sách giáo khoa. Nhưng nếu không giải thích được cũng không phải là tắc tị. Chế Lan Viên còn hiểu một cách ba cọc, ba đồng quá. Thiếu gì các cảm xúc của chúng ta không giải thích được. Nếu một cảm xúc không giải thích được thì ngôn ngữ của cảm xúc đó cũng không giải thích được. Người ta chỉ có thể truyền cho nhau một cách trực tiếp, không đi qua lý trí phân biệt. Như nghe một tiếng thét giữa đêm khuya chúng ta thấy sợ. Tiếng thét không ra lệnh "hãy sợ đi," tiếng thét là nỗi sợ hãi. Nó qua tai, nhập vào mình, mình rúng động như bị truyền nhiễm nỗi sợ. Vì đó là tiếng người.

Thơ đến mức như một tiếng thét, hiếm hoi thay. Đến mức đó gọi là thần chú, là qui thức siêu việt của ngôn ngữ.

Đọc bài *Thược Dược* của Quách Thoại mà chúng ta cảm thấy nỗi kinh ngạc trước bông hoa, ngây ngất trước vẻ đẹp của hoa, chúng ta nhìn một bông hoa nào đó mà như nghe tiếng hát nhiệm mầu từ muôn thuở, đó là sự truyền nhiễm

của thơ, của ngôn ngữ.

Ngôn ngữ như một sinh vật mà người đọc và thi sĩ là những tế bào. Con ma ngôn ngữ bắt đầu bằng những lời đơn sơ: Đói. Đau. Nước. Đất. Cây... rồi dần dần ghép thành các câu. Khi nói "Đói" hay "Ái đau!" người ta không truyền đi các ý tưởng, mà truyền đi các cảm giác. Mẹ nghe con: "Đói" thì mẹ cũng thấy đau thốn trong bụng. Một tiếng như vậy không mô tả một tình trạng, không diễn đạt một ý tưởng. Nó mang cảm giác đói từ bụng con truyền sang lòng mẹ. Những tiếng "con nhớ mẹ," "em yêu anh" có khi cũng truyền đi các cảm giác như vậy.

Loại tiếng nói dùng để truyền đạt ý tưởng chắc là ra đời trễ hơn tiếng nói dùng để truyền nhiễm cảm giác. Nhưng thứ tiếng nói truyền ý càng ngày càng chiếm nhiều chỗ. Năm 1934 Ezra Pound đã than rằng: "Thế kỷ rưỡi vừa qua có một căn bệnh nặng là bệnh trừu tượng hóa. Nó lan tràn như bịnh ho lao" (The Teacher's mission). Đời sống của chúng ta phức tạp, giàu có, tế nhị và mù mờ. Thứ tiếng nói để truyền đạt tính phức tạp, tế nhị, mù mờ đó được duy trì ở trong thơ, và các bài hát. Khi các thanh niên đi nghe ca sĩ mà họ hâm mộ, họ lắc lư cái đầu, uốn éo cái thân, họ đang nghe các lời huyền bí, như người lên đồng. Họ đón nhận các câu hát, nhiều câu không có ý nghĩa rõ ràng. Họ không nghe bằng lý trí, họ tiếp nhận trực tiếp cả lời, cả nhịp điệu.

Người đọc thơ cũng nên tiếp nhận như vậy. "Đón nhận bài thơ như một huyền nhiệm," Malharmé đã khuyên, "khám phá một cách từ tốn, chậm chạp từng chút một qua tiếng nói của thơ." Người ta không thể đến với một huyền nhiệm bằng một lối đi duy nhất (*Non Uno calle itur ad tale mysterium* — Symmaque, 345-402).

Mỗi chữ đều có duyên cố

Hồi người Việt nam ở Mỹ mới làm báo, còn chưa có máy sắp chữ tiếng Việt, phải dùng máy tiếng Anh, đánh máy xong bỏ dấu. Một thi sĩ viết về đứa con mình đang học nói tiếng Anh, tập ăn thức ăn Mỹ, câu thơ rất xót xa: "Con có còn là con của ta?" Khi in báo, người phụ trách bỏ dấu đã đánh dấu lộn ra: "Con cò con là con của ta." Câu thơ sửa lại nghe ngớ ngẩn. Nhưng đau cho thi sĩ là cả nỗi xót xa đã bị mất.

Giả thử người đánh máy và bỏ dấu đãng trí sửa câu thơ thành: "Con còn là con của ta không?" Câu đó vẫn giữ đúng nghĩa, nhưng liệu thi sĩ có bằng lòng chấp nhận chăng?

Như tôi thì tôi không chịu. Nếu viết văn xuôi, viết cốt để cho người đọc hiểu ý mình, còn lời lẽ sao cũng xong, thì được. Nhưng làm thơ thì khác. Hai câu "Con có còn là con của ta?" và "Con còn là con của ta không?" có âm hưởng khác nhau, tạo các rung động khác nhau. Câu sau hỏi một cách rõ ràng, quả quyết. Câu trước hỏi một cách bâng quơ. Câu sau hỏi thẳng đứa con. Câu trước nghe như tự hỏi mình, cho nên nghe nó thảm hơn.

Trong thơ sửa một chữ, đổi thứ tự một câu là tạo nên một câu thơ khác. Nhiều khi thi sĩ tự mình sửa đổi, vì muốn tạo ra một cảm xúc khác. Như Giả Đảo chọn giữa hai chữ "thôi" (đẩy cửa) và "xao" (gõ cửa), vừa đi vừa đưa tay ra gõ rồi lại đẩy, để ước lượng tác dụng của từng chữ.

Mấy câu thơ tình rất đẹp của Lê Đạt (tập thơ in chung với Dương Tường) khi ấn hành đọc như sau:

Từ Bích Câu em biền biệt tin về
Thu mở mùa chim mây vỡ tổ
Mái thấp cao chiều ngồn ngang tần số
Đầu ăng ten trời quê ngoại kênh chờ

Trong một bản viết tay, chép tặng cho nhà thơ Nam Chi trước khi ấn hành tập thơ, hai câu đầu lại viết là:

Thuở Bích Câu em biền biệt tin *chờ*
Thu *động* mùa chim mây vỡ tổ

Nam Chi và tôi cùng tự hỏi tại sao thi sĩ lại đổi các chữ Thuở, chờ và động? "Thuở Bích Câu... tin chờ" nghe nó hoang mang bất định hơn. "Từ Bích Câu... tin về" nghe nó rõ ràng khẳng định hơn. Chắc thi sĩ phải có lý do nào đó để viết lại câu thơ, tạo thành một câu thơ khác? Nhưng "thu mở mùa" thì tôi nghe không thú bằng "thu động mùa." Mở mùa, đàn chim bay như có định hướng. Động mùa, đàn chim vỡ tổ tung ra mới thật là mênh mang.

Mỗi tiếng ở trong một câu thơ tạo nên một ấn tượng

trong lòng người đọc. Thay một tiếng có thể đổi câu thơ thành câu thơ khác. Không nhất thiết là hay hơn hoặc dở hơn, nhưng khác. Nếu sửa rồi mà không thấy khác thì nghi lắm, phải khám lại coi nó có đúng là thơ hay không. Thánh Thán bình thơ Đường rằng: "... 28 chữ chính là 28 ngôi sao, ngôi sao nào cũng đều có duyên cố cả." Thơ nhị thập bát tú của Vũ Hoàng Chương, và sau này các bài thơ tứ tuyệt của Mai Thảo đều hướng đến trình độ hoàn hảo đó.

Mơ mình đuổi ngựa

Thí dụ ta đọc bốn câu thơ tương đối dễ hiểu, dễ tiếp nhận, của Hoàng Xuân Sơn sau đây. Đọc xong, chúng ta lại thử đọc lại một lần thứ hai, nhưng bớt mỗi câu một chữ, để xem nó đổi thay thế nào, từ thơ tám chữ đổi qua bảy chữ nó có khác hay không.

Có một buổi anh mơ mình đuổi ngựa
Chạy điên cuồng theo tới ngọn hà khê
Rừng phất phơ như tình mình quá lửa
Ngựa đi rồi cây cỏ cũng sầu tê

(Hà Khê của Hoàng Xuân Sơn)

Giả thử chúng ta muốn nghịch, đùa bỡn với Hoàng Xuân Sơn. Ta bớt mỗi câu một chữ (bớt các chữ trong ngoặc đơn), vẫn cố gắng giữ nguyên ý của tác giả:

(—) Một buổi anh mơ mình đuổi ngựa
Chạy điên cuồng (—) tới ngọn hà khê
Rừng phất phơ như tình (—) quá lửa
Ngựa đi rồi cây cỏ (—) sầu tê

Người đọc bốn câu sau có thể thấy cũng "nghe được." Nó là một đoạn bốn câu thơ bảy chữ, gọi là Hoàng Xuân

Sơn B. Mỗi câu bỏ đi một chữ: có, theo, mình, cũng. Sẽ có độc giả thích bốn câu của Hoàng Xuân Sơn B hơn bốn câu của Hoàng Xuân Sơn thật (A). Nếu họ thích thơ bảy chữ, quen với thơ bảy chữ quá, không muốn nghe thơ loại khác, thì họ thích Hoàng Xuân Sơn B hơn là A.

Bốn câu thơ mở đầu bằng hình ảnh người đuổi theo sau ngựa, một cuộc đuổi bắt tuyệt vọng. Rồi kết thúc bằng một không gian vắng bóng con ngựa

(Có) một buổi anh mơ mình đuổi ngựa

... .

Ngựa đi rồi cây cỏ (cũng) sầu tê

Bỏ mỗi câu một chữ đi, tôi đọc lên cảm thấy thú thú. Tôi tự hỏi: đổi tám chữ ra bảy chữ khiến cho bài thơ nghe thú hơn chăng? Không hẳn như vậy. Bảy chữ, hay tám chữ, mỗi loại thơ chuyên chở một nhịp điệu riêng. Điều khiến tôi thích thú chắc là bởi sau khi sửa các câu thơ trên tôi đã làm một trò sáng tạo mới, của mình. Giống như một phụ nữ mua áo ở tiệm về, thêu vào một bông hoa, thắt thêm một cái nơ, tạo cảm tưởng mình có sáng tạo góp vào cái áo.

Nhưng khi sửa thơ Hoàng Xuân Sơn (A) thành bản B, chúng ta đã thay đổi các ý, các tình tự mà bản A chuyên chở. Không còn là Hoàng Xuân Sơn nữa.

Câu đầu, với chữ *có*, hay bỏ chữ *có* đi, đều nói về cùng một chuyện, có vẻ như tình ý cũng là một. Thật sự không phải vậy. Hãy nói về nhịp điệu. Nhịp thơ 8 chữ bồng bềnh, lãng đãng hơn thơ bảy chữ. Chữ "có" lại làm cho tứ thơ lãng đãng hơn. Kể rằng: "Một buổi anh mơ mình đuổi ngựa," chữ "một buổi" có trọng lượng. Kể như vậy người nghe chú ý đến cái buổi mà anh chàng đã mơ. Nó có vẻ một ngày, một đêm nhất định nào đó. Khi kể: "Có một buổi..." thì câu chuyện có vẻ mơ hồ về thời gian. Có một buổi, nghĩa là một buổi nào đó, không cần xác định. Người đọc không chú ý đến cái buổi

đó, nên sẽ chú ý đến giấc mơ, cái biến cố xảy ra, nhiều hơn. Chuyện "anh mơ mình đuổi ngựa" trở thành trọng tâm của câu thơ.

Ngựa đi rồi cây cỏ (cũng) sầu tê

Bỏ tiếng "cũng" đi, người đọc nhìn bức tranh thấy cây cỏ sầu tê, bức tranh vắng bóng con ngựa. Người thích lối mô tả dửng dưng, khách hóa vạn vật, vật hóa thế giới, có thể nghe câu thơ bảy chữ thú hơn câu tám chữ. Hoàng Xuân Sơn có lẽ không phải là người như vậy, trong thơ của Sơn lúc nào cảnh vật cũng nhuốm chủ quan. Không phải chỉ có cây cỏ sầu tê. Thi sĩ nói cây cỏ sầu tê vì con ngựa đã đi rồi. Vì ngựa đi rồi nên cây cỏ "cũng" sầu tê. Trong câu thơ của Hoàng Xuân Sơn, nói ngựa đi rồi, nhưng chữ "cũng" làm cho sự vắng mặt của ngựa được nối lại với cảnh cây cỏ sầu tê. Đó là sự "có mặt" của con ngựa vắng mặt. Hơn nữa, còn sự có mặt của người nằm mơ, của người nhìn bức tranh cây cỏ. "Cây cỏ cũng sầu tê" khiến ta nghĩ cây cỏ cũng sầu với ai đây, với cái gì đây. Với con ngựa vắng mặt? Với người nhìn cảnh vật? Với người đọc thơ? Bằng một tiếng "cũng," câu thơ mở ra nhiều tình ý mới, tình ý lãng đãng, mơ hồ hơn.

Bây giờ ta thử nghe câu thứ hai, bảy chữ:

Chạy điên cuồng tới ngọn Hà khê

Bỏ chữ "theo" đi thì ta mất cái gì, ngoài nhịp điệu tám chữ? Câu đầu kể chuyện mơ mình đuổi ngựa, vậy tất nhiên là người nằm mơ thấy mình chạy *theo* còn phải nói làm chi? Có cần phải thêm chữ "theo" hay không? Nhưng bỏ chữ "theo" có thể gây ra hai tác dụng. Tác dụng thứ nhất là chữ "theo" mất đi thì người nằm mơ chủ động hơn, việc người đó "chạy điên cuồng" là một hành động tự lập. Còn khi có chữ "theo" thì hành động "chạy điên cuồng theo" thụ động hơn, tùy thuộc vào con ngựa phía trước. Phải chăng vì thế mà hành động đó càng có vẻ điên cuồng, mê dại? Tác dụng thứ

hai, là bỏ chữ theo thì câu thơ không nhắc lại hình ảnh con ngựa nữa, vì hành động người nằm mơ chạy đã hiện ra độc lập. Như thế, ngay ở câu thơ thứ hai này con ngựa đã bị bỏ quên. Khi viết bốn câu thơ tác giả không suy nghĩ, tính toán đến tác dụng của chữ "theo." Nhưng tác giả đã viết "theo" vào đó, vì trong cảm hứng của tác giả, vẫn thấy con ngựa chạy mải miết, hình ảnh ngựa chạy vẫn còn. Chỉ đến câu thứ ba con ngựa mới vắng bóng. Trong cảm hứng của tác giả, hành động chạy đuổi theo con ngựa, hình ảnh con ngựa, nằm trong cả hai câu đầu. Hình ảnh đó kéo dài hơn, có vẻ điên mê, mải miết hơn. Cho nên đến câu thứ tư, ba tiếng "ngựa đi rồi" tạo cảm giác sững sờ, sự vắng bóng của con ngựa có tác dụng cao hơn. Cây cỏ cũng sầu tê nhiều hơn. Vì sự vắng bóng cái mục tiêu của cuộc chạy đuổi, nó biến mất một cách đột nhiên, sững sờ.

Trong câu thứ ba, nếu bỏ chữ "mình" để thành

Rừng phất phơ như tình quá lứa

sẽ khiến tình ý bớt tính chủ quan, bớt ràng buộc người đọc với người kể chuyện. Nói "tình quá lứa" là nói đến bất cứ "tình" nào, tình của ai. Khi nói "tình mình quá lứa" chữ mình để vào đó vừa khiến người đọc nghĩ đến người viết, vừa tưởng như người viết đang nói riêng với một ai đó, vì nói "mình" cũng là nói "chúng mình," là tác giả và một người nào nghe kể chuyện.

Tôi vừa thử bỏ bớt mỗi câu thơ của Hoàng Xuân Sơn một chữ, để tạo ra một bản B, mà tình ý khác hẳn bốn câu thơ nguyên gốc của tác giả. Chúng ta có thể thử bằng cách bỏ 4 tiếng khác trong 4 câu, bỏ các tiếng trong dấu ngoặc đơn làm bản C như sau:

Có một buổi (anh) mơ mình đuổi ngựa
(Chạy) điên cuồng theo tới ngọn Hà khê

Rừng phất phơ (như) tình mình quá lứa
Ngựa đi (rồi) cây cỏ cũng sầu tê.

Quý vị có thể ngẫm nghĩ coi các tiếng bỏ bớt đi sẽ thay đổi tình tứ của đoạn thơ trên như thế nào.

Tóm lại, trong thơ mỗi tiếng đều có tác dụng. Mỗi tiếng đều quan trọng. Mỗi tiếng đều gợi ra các tình tứ mà thiếu là mất. Bát phở không có hành trần thì vẫn ăn được, nhưng đã trở thành một tô phở khác.

Thế còn văn xuôi thì sao?

Đuổi ngựa bằng văn xuôi

Thử đọc hai đoạn văn xuôi:

(a) Có một đêm tôi nằm mơ thấy mình đuổi theo một con ngựa. Tôi chạy điên cuồng theo ngựa đến bên cạnh một dòng suối. Con ngựa bỗng dưng biến mất, tôi dừng lại, lòng buồn rầu. Cây cối chung quanh cũng xơ xác buồn rầu.

(b) Một đêm tôi nằm mơ. Tôi mơ thấy mình chạy theo sau một con ngựa. Tôi chạy như điên cuồng. Con ngựa dẫn tôi đến bên bờ suối rồi bỗng dưng nó biến đâu mất. Tôi ngỡ ngàng nhìn quanh. Rừng cây phất phơ buồn bã, và lòng tôi cũng buồn bã.

Trên đây là hai đoạn văn xuôi tôi viết thử để chúng ta so sánh. Hai đoạn văn nói cùng một ý, kể cùng một chuyện. Mục đích khi viết hai đoạn này là tôi muốn trình bày với quý vị rằng hai đoạn văn xuôi trên, viết đoạn nào, đọc đoạn nào cũng được. Quý vị có thể kể chuyện cách (a) hay cách (b) không hại gì cả. Người kể câu chuyện trên chỉ muốn người nghe biết mình đã nằm mơ thấy những gì. Người nghe nếu làm nghề bói toán (đoán điềm giải mộng) hay phân tách tâm

lý, có thể nghe câu chuyện theo bản (a) hay bản (b rồi căn cứ vào đó mà hành nghề.

Còn thơ thì khác hẳn. Hai đoạn thơ, một đoạn của Hoàng Xuân Sơn thật, một đoạn thì cắt mỗi câu một chữ làm ra Hoàng Xuân Sơn B; hai đoạn thơ đó khác nhau. Hoàng Xuân Sơn (A) không thể nào bằng lòng với bản B được. Cái ngày giờ mà Hoàng Xuân Sơn ngồi viết bốn câu thơ trên, anh không nảy ý làm ra bốn câu bảy chữ (B) vì lúc đó nó không phải là những tình tứ, xúc động của anh. Người đọc hai đoạn thơ của Sơn A thật và Sơn B cũng phải thấy đoạn này khác hẳn đoạn kia. Nếu người đọc không thấy thì, xin lỗi, người đọc hơi... điếc. Cũng như một người không ưa nhạc bị ép phải nghe nhạc. Họ có thể phân biệt Bach với Beatles khác nhau. Nhưng nghe Bartok với Berlioz thì họ không phân biệt. Hay một người xem tranh thấy tranh lập thể của Picasso và của Braque cũng giống nhau thôi, và tranh của Pollock thì bức nào cũng như bức nào. Chúng ta phải nhận rằng có người "điếc nhạc," có người "điếc tranh" và có người "điếc thơ." Người "điếc phở," thì ăn tô phở nhiều hạt hồi, hạt ngò hay ít chẳng thấy khác nhau gì cả. Người "điếc trà" thì thấy Ô Long với Kỳ chưởng cũng xêm xêm. Nói tóm lại mỗi giác quan của chúng ta có khả năng tiếp nhận và thưởng thức khác nhau. Chú Tuấn đã sống ở Pháp vài ba chục năm, uống rượu bồ đào (vin) rất sành. Hồi mới gặp lại, tôi hỏi: "Làm sao mà chú phân biệt được rượu nào ngon hơn, rượu nào kém?" Tuấn ngẫm nghĩ một hồi rồi bảo: "Muốn phân biệt được thì anh phải bắt đầu uống, uống thứ rượu "vang" rẻ tiền cũng được. Lâu ngày rồi anh uống vô một hớp rượu ngon anh biết liền." Tập luyện như vậy kể cũng là công phu, như các cụ đồ xưa tập bình văn.

Nói cả chuyện trà, chuyện rượu, chuyện tranh và nhạc, để hiểu rằng mỗi một cái hệ lụy trên nó trói buộc chúng ta vì

một giác quan. Và tùy giác quan ta có cảm nhận được cái hệ lụy đó một cách tinh tế hay không. Càng tinh tế thì càng bị trói buộc nhiều hơn, muốn nhịn được mỗi món, muốn cai thì đều phải tu tập công phu cả. Không nhịn được, muốn thưởng thức cũng phải công phu thì mới biết thưởng thức.

Nhìn tôi loay hoay rót rượu mời, ông bạn Tạ Trọng Hiệp mỉm cười độ lượng. Tôi chắc là lòng ông thương xót lắm. Tim và gan tôi sinh ra vốn đã không được cấu tạo để làm đồ đệ Tản Đà. Nhưng đối với người sành uống rượu bồ đào thì mỗi làn hương bốc lên đều có cá tính. Lớp hương thơm ở miệng ly và lớp hương ở cao trên miệng ly một gang tay cũng khác nhau. Một năm sớm nắng hay một mùa mưa nhiều sẽ cho loài nho các độ nồng, độ chua, độ ngọt khác nhau. Vào hầm rượu của một đại gia ẩn miền thảo dã, mỗi hàng lớp, mỗi chai đánh dấu một mùa, cứ như là những bài thơ lời lời quý báu. Kẻ "điếc rượu" như tôi xin chịu thua, không thẩm lượng nổi.

Nhấm nháp rượu trà đã công phu thì ngâm nga chữ nghĩa chắc cũng cần công phu không kém. Chúng ta không thưởng thức thơ bằng lưỡi, bằng mắt, hay bằng tai. Có thể một ngày nào đó các nhà thần kinh học sẽ chỉ cho chúng ta coi một góc nào trong não bộ phụ trách việc thẩm lượng và thưởng thức thơ. Ngày đó chắc còn xa lắm. Nhưng bây giờ thì chúng ta biết rằng có người đọc thơ rất tinh và cũng có người "điếc thơ," vì tất cả thần kinh và não bộ khác nhau. Có nhiều vị đọc thơ tinh vô cùng, ngâm nga, nhấm nháp nếm thơ như những tay nhà nghề chuyên đi nếm rượu bồ đào. Nhấp một hớp là biết chất thơ có hay không, chất thơ nó nặng nhẹ thế nào, không cần phân tích cặn kẽ.

Bây giờ ta có thể trở lại chuyện khác biệt giữa thơ và văn xuôi. Hai đoạn văn xuôi (a) và (b) không mấy khác nhau, chúng nói về cùng một chuyện, một ý. Còn hai đoạn thơ thì

khác nhau. Người đọc thơ tinh một chút sẽ thấy ngay ý tứ hai đoạn đó khác nhau. Thơ tám chữ gợi những cảm giác khác thơ bảy chữ — tôi dùng chữ cảm giác như thể mình sờ thấy, ngửi thấy hay nghe thấy sự khác biệt. Bỏ một chữ trong mỗi câu cũng làm cho ý tứ khác đi. Đổi cả bốn câu, mỗi câu một chữ, sẽ khác đi nhiều lắm. Thi hào Goethe có một thư ký để chép lại bản thảo cho ông. Khi viết xong tiểu thuyết *Whillem Meister* ông bảo thư ký thấy chỗ nào phải sửa thì cứ việc sửa, không sao cả. Nhưng khi chép thơ thì Goethe cấm người thư ký không được chép sai một chữ. Tại sao vậy? Có lẽ vì khi viết văn xuôi chúng ta không khó tính lắm. Thông điệp của chúng ta là câu chuyện, là tình ý... Có thể được chuyên chở bằng câu này, chữ này hay câu khác, chữ khác. Ta không quan tâm đến chữ nghĩa, mà chỉ quan tâm đến thông điệp ở trong. Còn khi làm thơ thì chữ nghĩa cũng là thông điệp, đổi hình thức thì nội dung cũng khác, và thi sĩ không chịu đổi đâu. Chữ nghĩa của bài thơ đối với thông điệp của bài thơ thì cũng giống như thân thể người vũ công đối với điệu múa. Nhìn một vũ công có tài trên sân khấu Ba lê, ta sẽ thấy thân thể, nhạc và điệu múa là một. Không có thể tưởng tượng ra một điệu múa mà không có một thân hình vũ công diễn tả. Thưởng ngoạn thơ là uống từng lời, từng câu, chứ không phải chỉ dùng ngôn ngữ như một cái ly để uống trà. Uống trà thì trà mới quan trọng, cái ly đẹp chỉ giúp uống trà thú vị hơn, đổi ly cũng không sao. Thơ là trà chứ không phải là ly.

Từng chữ quí báu

Không phải tất cả các chữ trong bài thơ đều cần thiết,

độc đáo, thay đổi không được. Nhưng đôi khi có những chữ có tính chất đó, mất nó là mất thơ.

Một lần tôi trích dẫn câu thơ của Tô Thùy Yên:

"Biển đưa trăng lăn vào đá tiếng ru"

Lần đó nhà báo đã in nhầm. Chữ *lăn* in thành *lẫn*. Trăng lẫn vào đá, nghe cũng được, có nghĩa. Nhưng nhầm lẫn như vậy làm vầng trăng không còn lăn nữa. Mà vì trăng lăn trên cơn sóng biển, nên nếu "lẫn" thì trăng cũng không còn bồng bềnh trôi nổi nữa. Trăng không lăn vào bờ, không đụng vô đá, bể tung tóe nữa. Tội nghiệp cho cả một vầng trăng. Nếu trăng bể, trăng sẽ vang tiếng ngân dài như tiếng ru. Hay trăng biến mất trong khe đá chỉ còn vọng lại tiếng ru ngân dài. Hay là trăng không bể, trăng lăn trên đá, tung lên trời mất hút tạo nên tiếng ngân dài. Bao nhiêu cánh cửa đáng lẽ mở ra vì chữ "lăn" đã bị lẫn, bị chìm, bị khép kín lại hết. Một chữ có thể tạo nên bao thi vị, mất đi là mất cả.

Câu thơ trên của Tô Thùy Yên dùng một văn ảnh hết sức đẹp, và phát xuất từ một xúc động rất sâu xa. Có phải vì hai đặc tính đó mà một chữ "lăn" trong câu thơ chứa rất nhiều thi vị đến nỗi sửa đi không được chăng?

Không hẳn như vậy. Những câu thơ giản dị, không dùng văn ảnh lạ, nhưng thêm bớt một chữ cũng làm hư cả thi vị.

Bài thơ ngắn về chiến tranh của Trần Đức Uyển bằng lối thơ bốn chữ, nếu đổi ra năm chữ cũng sẽ thiệt mất rất nhiều. Nhìn đám đầu lâu:

Thịt rữa đi đâu
Còn xương trắng nhởn

Nếu viết thành

Thịt đã rữa đi đâu
Chỉ còn xương trắng nhởn

sẽ khác hẳn. Nhịp câu bốn chữ gọn gàng, đứt khúc khiến ta cảm nỗi lạnh lùng, ghê rợn. Lối nói không có tiếng

để nối (*đã, chỉ*) tạo nên cảm giác trần trụi phô bày sự thật. Khi thêm các tiếng nối *đã, chỉ* thì hai câu thơ diễn tả một dòng ý liên tục hơn, cho nên có vẻ trừu tượng hơn, làm mất vẻ đứt đoạn, lạnh lùng thờ ơ của bài thơ. Mà chính vẻ đứt đoạn, thờ ơ đó làm bài thơ nổi bật.

Đọc bài thi kệ của thiền sư Nhất Hạnh cũng vậy.

Vào thiền đường
Thấy chân tâm
Một ngồi xuống
Dứt trầm luân

(Từng Bước Nở Hoa Sen)

Mỗi câu ba chữ là vừa đúng. Nhịp thơ và cú pháp tỏa ra vẻ vững chãi và thảnh thơi của người thiền tọa. Viết khác đi thì hùng lực cũng mất. Những chữ *Một* và *Dứt* quả quyết, không thể thay thế bằng chữ khác được.

Bài thơ Ẩn Mật của Viên Linh kết thúc:

Ba sinh hương lửa có gần
Gởi em đầy đủ
Thân
Tâm
Ý
Lời
Gởi em tiếng khóc câu cười
Văn Chương. Hạnh Phúc. Cuộc Đời, v.v...

Nếu đoạn trên viết lại thành hai câu lục bát bình thường thì hỏng hết cả bài thơ. Phải xuống dòng đúng như Viên Linh thì mới là tuyệt bút. Câu chót phải chấm câu như vậy, và phải viết hoa mỗi tiếng như vậy mới thành thơ. Và hai chữ tắt "v.v.," đọc là "vân vân;" chưa bao giờ lại có hai tiếng "vân vân" xảo diệu đến thế. Chỉ hai chữ bình thường đó mà bàn tay thi sĩ đã tạo cho ta bao cảm xúc sâu xa. Các tiếng long trọng "Văn Chương, Hạnh Phúc, Cuộc Đời," khi

tới hai chữ v.v. bỗng nhẹ thênh tất cả.

Thơ trào phúng nhiều khi làm ta bật cười vì hình ảnh, mà hình ảnh được cực tả cho thấy cảnh tức cười nhờ một vài chữ. Bài thơ của Trần Tế Xương tả cảnh các ông cử ông tú phục vị trước tây đầm đọc khoái trá vì mấy chữ "ngoi" và "ngỏng."

Trên ghế bà đầm ngoi đít vịt
Dưới chân ông cử ngỏng đầu rồng

Đối chọi đít bà đầm với đầu ông cử nực cười. Nhưng nếu không có các chữ đắc địa như *ngoi* và *ngỏng* thì câu thơ sẽ mất nửa phần khoái trá.

Sửa những chữ "ngoi, ngỏng" trong bài thơ Trần Tế Xương cũng là đổi cả bài thơ.

Những chữ "ngoi," "ngỏng" trong thơ Trần Tế Xương, hai chữ "v.v." của Viên Linh, những chữ "lăn" trong thơ Tô Thùy Yên, "Một" và "Dứt" trong thi kệ của Nhất Hạnh có vai trò độc đáo đã đành; nhiều bài thơ gồm tất cả các tiếng bình thường ngang nhau, nhưng đọc lên vẫn thấy không thể sửa chữ nào được. Một bài thơ vừa có tính phê phán chánh trị, vừa hài hước của Nguyễn Chí Thiện:

Đảng đề ra chính sách ba khoan
Khoan một khoan yêu
Nếu đã yêu rồi thời khoan hai khoan cưới
Nếu đã cưới rồi thời khoan ba khoan chửa
Và nếu phạm sai lầm chót chửa
Do thiếu đề cao cảnh giác lúc yêu đương
Thì Trung ương sáng suốt khác thường
Đã lường được tất
Quốc sách nạo thai kịp thời đề xuất

(1964)

Đúng là một ông Tú Xương làm thơ tự do! Các điệp khúc "nếu đã... thời..." "... khoan một khoan yêu," "... khoan

hai khoan cưới" "... khoan ba khoan chửa" nghe như bắt chước điệu hò khoan, nên có vẻ trò hề. Nếu đổi lại "một là khoan yêu," "hai là khoan cưới" thì tác dụng trên sẽ mất. Đọc đi đọc lại, tôi thử coi có thể bỏ, sửa vài chữ được không, mà chịu thua. Bỏ chữ "thời" ở câu 3 và câu 4 thì vẫn còn giữ đủ nghĩa, nhưng hết hài hước. Bỏ chữ "và" ở câu 5, chữ "do" ở câu 6, cũng vậy. Ở câu 8, đổi "lường" thành "tiên liệu" thì có nghĩa, nhưng "lường" lại khiến ta nghĩ đến "lường gạt." Bốn chữ "kịp thời đề xuất" mới làm ta vừa khóc vừa cười, năm chữ "phạm sai lầm chót chửa" cũng vậy.

Tất nhiên, những bài thơ hay thì chữ nghĩa mới quí báu như vậy. Còn bài thơ mà chữ nào cũng sửa được thì không là thơ nữa.

Say, tỉnh, khéo, tự nhiên

Một bài thơ viết công phu không chắc sẽ là thơ hay. Sửa rồi chắc cũng nên để hong cho khô, chờ lâu lâu đọc lại mới biết nó có tạo một xúc động mới, đẹp hay chăng. Có thể khi làm thơ mình không ý thức được rõ mình đang nói gì, thường là như vậy. Khi đọc lại mới thấy lúc viết mình đã nhảy từ Đông sang Tây, từ trên cành cây xuống dưới hồ. Nếu như cảm xúc được tập trung thì tác động của ngôn ngữ sẽ có cường độ cao hơn. Cũng có thể khi viết mình đang bị khép kín vào một khoảng ngôn ngữ ước lệ, đọc lại thấy phải phá vỡ, mở rộng ra. Lúc viết mình chỉ nghĩ đến gió là gió. Đọc lại thấy không phải, cảm xúc của mình là sóng ở giữa không

trung, không phải chỉ là gió. Khi "trau chuốt," "thôi xao" bài thơ là lúc thi sĩ đóng vai độc giả. Đó là lúc lý trí bắt đầu can thiệp, thi sĩ vận dụng kho trí nhớ của mình về ngôn ngữ, mang chữ nghĩa ra, sàng sảy, lựa lọc một cách có ý thức. Có thơ hay, lại có thơ khéo, lại có thơ hay mà vụng với thơ hay mà khéo. *Hay* là nhờ cảm xúc tuôn ra một cách tự nhiên vô ý thức. *Khéo* là nhờ trau chuốt chữ nghĩa một cách có ý thức. Nếu phải xếp hạng thứ thơ nào tôi thích hơn, thì tôi sẽ xếp thứ tự như sau:

1) Thơ hay tự nhiên là thú nhất
2) Thơ hay và khéo cũng tốt
3) Thơ hay mà không khéo thì dễ thương
4) Thơ khéo không thôi thì hơi thường
5) Thơ khéo mà không hay xin miễn
(và những thứ khác có vần mà không phải thơ)

Nói xếp hạng cho vui, chứ mỗi người sẽ nhận diện cái khéo và cái hay một cách khác nhau. Có những câu thơ nghe rất tự nhiên nhưng chỉ người làm thơ mới biết đã mất bao lần gọt giũa mới thành. Độc giả không cùng một kinh nghiệm thẩm mỹ, không được đào luyện trong các lò ngôn ngữ như nhau, thì cách thưởng thức sẽ khác nhau. Có những lời tự nhiên, thanh thoát ở đời này, sang đời khác lại có vẻ cầu kỳ, điêu trác.

Các thi sĩ "giỏi nghề" thường làm thơ rất khéo, càng lớn tuổi càng khéo. Nhiều khi cái khéo làm mất cái chất hồn nhiên, đột hứng, đột khởi của thơ đi. Nhiều khi cái khéo được dùng để che lấp sự thiếu thốn hứng khởi. Nhất là ở các thi sĩ với một kho từ vựng và cú điệu độc đáo, họ có thể xào xáo trộn các lối nói và từ ngữ độc đáo đó, khiến ai đọc cũng nhận mặt được. Khi đó, các chữ nghĩa khéo léo trạm trổ làm cho người đọc "hoa mắt," quên cả sự trống rỗng và cảm hứng yếu ớt trong bài thơ.

Những người thơ già tuổi nghề có thể dùng kinh nghiệm để, ít nhất tránh những chỗ vụng về, tầm thường. Có những bài thơ hay, nhưng vẫn còn sót những câu vụng, tầm thường. Kinh nghiệm giúp người ta thay đổi vài tiếng, vài hình ảnh, khiến cho nó bớt vụng, bớt tầm thường. Nhưng không chắc nhờ thế mà thơ hay hơn. Thơ hay tự nhiên phải như "tự trên trời rớt xuống," không ở tài khéo léo mà làm ra. Cái khéo không thể thay thế cái hứng khởi tự nhiên và độc đáo. Cho nên thi sĩ chuộng cái hay tự nhiên hơn là tài khéo.

Có hai thi sĩ Việt nam mà trong thơ có những câu tôi thấy vụng dù cả hai đều là thiên tài. Đó là Hàn Mạc Tử và Quách Thoại. Thơ của hai người đều trác tuyệt, nhưng lâu lâu cụt hẫng, lâu lâu có các tiếng, các câu thật là lẫn cẫn. Nhưng nét duyên dáng, độc đáo của hai thi sĩ này chính là ở chỗ đó. Thiên tài không bị sự khéo léo che đi, không sợ sự vụng về làm mất.

Đọc Nguyên Sa, Đinh Hùng, Huy Cận, ít khi ta thấy có chỗ nào vụng về. Hình như họ làm thơ rất kỹ lưỡng, hong thơ mấy nắng, chải chuốt, tỉa gọt cẩn thận trước khi đưa thơ cho đời coi. Bùi Giáng thì ngược lại, thơ cứ tuôn ra ào ào, không cần một chút công khéo léo nào. Luân Hoán coi bộ làm thơ không cần biết khéo hay vụng. Đọc một đoạn, một bài của Luân Hoán, thấy bên cạnh những câu hay xuất thần, có những câu thật vụng. Nhưng đọc cả tập thơ, nhiều tập thơ thì phải chịu là một thi sĩ hiếm có. Ví thử có ai sửa lại thơ Luân Hoán, bảo tại sao không viết như vầy, không viết thế kia, thì chắc thi sĩ sẽ cười bảo: muốn sửa sao thì sửa. Bùi Giáng cũng có lúc viết lại câu thơ ở ba chỗ ba cách khác nhau.

Nhà thơ ít khi ăn tiêu rộng rãi như vậy. Nhưng các nhà văn thì có. Bernard Shaw có lần đi coi người ta diễn kịch của

ông. Trên sân khấu, một diễn viên trong lúc cao hứng thốt ra một câu đối thoại khác hẳn câu mà tác giả viết. Khi hạ màn, gặp nhau ở hậu trường, diễn viên nọ rối rít xin lỗi nhà soạn kịch. Bernard Shaw bảo: "Hay lắm chứ, câu anh nói nghe thú hơn câu tôi viết nhiều. Đêm mai diễn nữa anh cứ sửa cho như vậy nghe."

Thôi xao

Có thi sĩ nói "tôi ít sửa thơ sau khi viết." Có người lại nói: "Một bài thơ tôi sửa cả trăm lần." Nghe vậy thì ta biết rằng họ không những làm thơ hai cách khác nhau, mà họ làm hai thứ thơ khác nhau. Báo *The New York Quarterly* phỏng vấn nhiều nhà thơ đã thành danh ở nước Mỹ về "nghề thơ" (*The Craft of Poetry*, 1974). Hỏi W. H. Auden: "Ông có bao giờ sửa lại các bài thơ đã in không?" Trả lời: "Luôn luôn. Trong *Tuyển tập thơ* của tôi, rất nhiều bài đã sửa lại một cách triệt để—radically" ... "Khi sửa, mình không sửa các cảm xúc, mà chỉ gọt đẽo ngôn từ—reworking the language."

Làm sao đẽo gọt ngôn từ mà không thay đổi cảm xúc? Kể cũng lạ! Một lần Võ Đình đọc câu thơ "Cảm ơn trời đất vẫn y nguyên," viết thư bàn rằng nếu dùng chữ "Tạ ơn" thì hợp với "trời đất" hơn. Tôi sửa lại, theo ý Võ Đình vì quí mến người độc giả rất có lòng. Nhưng "cảm ơn" đổi sang "tạ ơn," cái liên hệ giữa người nói và trời đất đã đổi khác, chính "trời đất" cũng đổi khác.

Anne Sexton, cũng trong cuộc phỏng vấn của NYQ, còn nói: "Có lần tôi sửa một bài thơ trữ tình ba trăm lần (?)... Tôi viết đi viết lại trong vòng bốn năm. Nó cứ dính lấy tôi

mãi, sáu tháng tôi lại sửa."

Chúng ta biết rằng thơ Sexton phải khác thơ ông hippi Allen Ginsberg. Vì ông ta không sửa thơ như bà. Ginsberg nói: "Sửa càng ít càng tốt. Nghề thơ là ở chỗ chú tâm đến cuốn phim trong đầu mình. Viết ra giấy chỉ là một phó sản,... giống như thư ký chép lại vậy... thí dụ như là thay dấu gạch ngang dài bằng dấu gạch ngắn... Thí dụ đọc một bài thơ cũ, thấy mình đã có lúc lãng quên đề tài mà quay về nghĩ đến mình. Tôi dùng bút chì xanh sửa lại cái chỗ quay về nghĩ đến mình đó."

Việc sửa đổi gọt giũa thơ của mình khó như thế nào, Lê Quý Đôn đã cảnh cáo, trong bài Lệ Ngôn cho tập *Toàn Việt Thi Lục*: "Nhược ái tổ luyện; hiếu kỳ hiểm, thư tước nhất tự, nhất cú chi gian, vị lậu dã" (Nếu muốn trau chuốt, dùng chữ hiểm lạ, nhấm nháp từng chữ, từng câu, thì đó là thơ dở). Người nhấm nháp như bà Sexton viết đi viết lại một bài thơ 300 lần trong vòng 4 năm dễ rơi vào cái hố đó. Nguyễn Tử Tấn, từ ba trăm năm trước Lê Quý Đôn nói rõ hơn: "Muốn thơ cổ đạm thì lại gần thành thô kệch, muốn đẹp đẽ thì lại gần với lòe loẹt, hào phóng thì tới chỗ cẩu thả, thật thà dễ đến mức quê mùa..." (Bài Tựa *Tân Tuyển Việt Âm Thi Tập*, 1495). Việc sửa lại thơ, chọn từng chữ, từng câu giống như người làm xiệc, đi trên dây. Phải giữ thăng bằng trong cái biển chữ nghĩa, làm sao cho không té xuống vực lòe loẹt, cẩu thả, quê mùa, gượng ép v.v...

Điều nguy hiểm trong việc sửa thơ là trong lúc quá chú trọng đến ngôn từ, chúng ta có thể quên cảm xúc, đến mức đánh mất cảm xúc. Bài thơ phát xuất từ một mối cảm xúc. Chữ nghĩa do cảm xúc đó tạo nên. Hong thơ cho khô để gạt bỏ dần dần các ý tứ tạp nhạp, các "nhiễu xạ," nhưng cần giữ được mối cảm xúc nhất quán, giúp cho nó vẫn là chủ điểm, đừng để mất.

Hồi Xuân Diệu mới vào nghề, gởi bài thơ đầu tiên cho báo *Phong Hóa* (1935), Thế Lữ đã sửa một câu.

Một tối vòm trời chẳng gợn mây
Cây tìm nghiêng xuống cánh hoa gầy
Hoa nghiêng xuống cỏ, trong khi cỏ
Nghiêng xuống làn rêu, một tối đầy

(Với bàn tay ấy, *Thơ Thơ*)

Thế Lữ sửa câu đầu của đoạn thơ trên thành ra:

Một tối bầu trời đắm sắc mây

Năm 1966 Xuân Diệu nhắc lại chuyện đó *(Công Việc Làm Thơ)* vẫn chịu là Thế Lữ sửa đúng. Lý do vì ông thấy ba câu thơ cuối câu nào cũng có một đôi: cây với hoa, hoa với cỏ, cỏ với rêu. Cho nên câu đầu phải đủ một đôi: trời với mây. Xuân Diệu nghĩ Thế Lữ giúp cho đoạn thơ nhất khí hơn. Xuân Diệu còn giải thích ba chữ "đắm sắc mây" mô tả ít mây thôi, và đó là thứ mây trắng như bông, có ánh trăng rọi sáng. Không biết tại sao lại phải hiểu như vậy?

Tất nhiên Xuân Diệu có quyền nhận Thế Lữ sửa thơ đúng. Nhưng tôi không thấy câu sửa của Thế Lữ gợi ra những hình ảnh mây trắng, mây bông có trăng rọi sáng, và mây "có ít thôi chứ không nhiều" như Xuân Diệu chú giải.

Trong khi đó câu thơ gốc của Xuân Diệu, "Bầu trời chẳng gợn mây" tạo khung cảnh dẫn dụ cho nhiều chi tiết khác trong cả bài thơ. Vì trời trong không gợn mây cho nên ta mới nhìn và thấy nhiều chi tiết: nhánh hoa gầy, hoa nghiêng xuống cỏ, cỏ nghiêng xuống rêu... Bầu trời trong không gợn mây phù hợp với câu ở đoạn trên:

Một tối trăng cao reo mộng tưởng

Và câu ở đoạn dưới:

Những lời huyền bí tỏa lên trăng

Khi viết bài thơ này lần đầu, Xuân Diệu có thể đã nghĩ tới hình ảnh một đêm trăng trong, không mây, nên giữa trời

và đất mới có giao lưu, trăng cao reo mộng tưởng, lời huyền bí tỏa lên trời. Các chi tiết cỏ, hoa rõ nét, trên nền mặt đất đen tối, làm bốc lên những lời huyền bí. Khi sửa lại "bầu trời đầm sắc mây" thì khung cảnh đã đổi khác, bài thơ cũng đổi khác. Xuân Diệu đã níu giữ lấy ý chính của mình, là đêm trăng rất sáng, rất tỏ, cho nên chú thích thêm "đây là mây trắng, mà có ít thôi chứ không nhiều." Tác giả muốn ta hiểu như vậy, còn người đọc, tới chỗ "bầu trời đầm sắc mây" có cảm thấy như vậy không? Xuân Diệu là một bậc thầy trong nghề thơ mà có lúc cũng rất chủ quan như vậy.

Cũng trong bài viết về công việc làm thơ trên, Xuân Diệu kể kinh nghiệm sửa bài "Tương Tư Chiều". Hai câu:

Gió lướt thướt kéo mình qua cỏ rối
Vài miếng đêm, u uất, lẩn trong cành

Dư luận chê bai câu thơ đó "Tây" quá. Khi in lại tập *Thơ Thơ* lần thứ hai, tác giả sửa lại:

Đêm bâng khuâng đôi miếng lẩn trong cành

(Không hiểu sao chữ "Miếng đêm" thật Tây thì ông vẫn giữ lại, mà chữ miếng không có gì hay cả).

Sửa câu thơ, được tiếng là bớt Tây đi, nhưng cái ý u uất của vài khoảng bóng đêm đã mất. Sau này Xuân Diệu cũng thấy sau khi sửa bài thơ trở thành "bằng phẳng" và "lười" quá. Khi in lại *Thơ Thơ*, ông đã phục hồi lại, giữ nguyên các chữ ban đầu. (*Công Việc Làm Thơ*, Văn học, 1984, trang 27).

Có lần tôi nhớ lộn một bài thơ tiễn bạn của Lý Bạch. Tôi chép âm Hán Việt của bài thơ đó cho một người bạn không thạo chữ Hán. Câu thơ là:

Cô phàm viễn ảnh bích không tận

Tôi không nhớ chữ Hán, nghĩ chữ BÍCH (   ) là tường. Tôi cứ nghĩ có hình ảnh bức tường. Sau có bản chữ Hán, mới thấy nó là chữ BÍCH (   ) nghĩa là màu xanh biếc. Đổi một chữ làm sai tất cả tứ thơ của Lý Bạch. Lỡ nhớ nhầm rồi,

tôi nghĩ lại tiếc bức tường không tận, nơi con thuyền chìm dần dần và biến mất. Đó là một ý thơ khác, một bài thơ khác, thơ Lý Bạch không "Tây" như vậy.

Huỳnh Hòa, một thi sĩ trẻ trong nhóm "Quê hương mến yêu" ở Montréal đã nhận xét rằng đưa thơ mình cho một bạn thi sĩ khác đọc, bạn đề nghị sửa, anh thấy như là họ đã đổi ra một bài thơ khác.

Sửa thơ của nhau là một trò nguy hiểm, vì dù có lòng yêu quý tác giả, muốn giúp cho thơ của người ta hay hơn, nhưng thường chỉ làm hại thơ người ta. Yêu nhau thì lại bằng mười phụ nhau. Bài thơ viết ra rồi nó không thuộc về tác giả, nhưng người đọc không nên thay đổi. Hãy để mấy cụm tiếng nói, chữ nghĩa đó sống độc lập, giữa đời. Có người bạn quá yêu gởi thơ cho bảo tôi thấy chỗ nào cần thì sửa. Tôi lúc đầu tưởng chuyện đó dễ dàng, đã tuân lệnh. Nhưng sau khi có kinh nghiệm về chính thơ của mình được sửa chữa thì tôi phải xin cáo lỗi. Tôi có lần gởi cho bạn một bài thơ, chú thích rằng đây là một bài thơ thú vị, nhưng chưa bằng lòng, vì có cái gì lấn cấn chưa ổn. Để đó năm, bảy tháng, đọc lại cũng vẫn thích nhưng vẫn thấy lấn cấn. Người bạn quý đã giúp tôi sửa lại một ít câu. Nhưng tôi thất vọng. Những câu thơ mình ưng ý nhất thì bạn mình đem sửa đi mất — tuy có những câu vụng và tầm thường được đổi cho khéo hơn.

Phải nói rằng mỗi người có lối nói riêng, vì cảm động theo lối riêng, thở theo lối riêng của mình. Giúp người khác sửa thơ thì không tránh khỏi chuyện biến thơ người ta thành thơ của mình, như Huỳnh Hòa e ngại.

Tự nhiên và khéo

Hảo ý muốn sửa thơ của nhau cũng giống như khi nhìn một người phụ nữ đẹp muốn góp ý kiến: tại sao chị không

cắt tóc ngắn hơn một tí, tại sao em không khoác cái khăn màu lá úa? Sửa sang sắc đẹp hay trang phục có thể dễ, nhưng đem thơ nhau ra giải phẫu thẩm mỹ thì khó hơn nhiều. Tại sao lại khó như vậy nhỉ?

Vì chúng ta có rất nhiều thói quen cố cựu về cách sử dụng ngôn ngữ. Trong thói quen đó có những cách chúng ta cho là khéo hoặc là vụng, có những cách chúng ta nghĩ là tự nhiên, nói khác đi là mất tự nhiên. Thói quen đó cố kết ở trong đầu, tạo thành một hệ thống thẩm lượng, đọc thơ là nó tự động vận hành, nó yêu câu này, nó ghét chữ khác. Thói quen đó do kinh nghiệm đọc thơ và làm thơ của chính mình. Đọc thơ Đường thật nhiều vào, sẽ có một cách thẩm lượng chịu ảnh hưởng của lối nói thơ Đường. Không bao giờ đọc thơ tự do, khi đọc thơ tự do sẽ theo một cách thẩm lượng khác hẳn thi sĩ vẫn làm thơ tự do. Thế rồi thời gian lại cũng thay đổi thói quen thẩm lượng nữa.

Thử thí dụ vài thi sĩ mà tôi rất hâm mộ, để thấy ngay cả với các thi sĩ mình yêu nhất, có lúc mình cũng thấy các chữ, các câu làm mình khó chịu. Tô Thùy Yên là một thi sĩ lớn, Trường Sa Hành là một bài thơ tôi rất thích. Nhưng đọc bài đó, tới đoạn:

Mùa gió xoay chiều, gió khốc liệt
Bãi Đông lở mất, bãi Tây bồi
Đám cây bật gốc chờ tan xác
Có hối ra đời chẳng chọn nơi

đến câu thứ tư tôi vỗ đùi tiếc rẻ. Ba câu thơ trên đẹp tuyệt vời lại chấm dứt bằng câu đó, sao kỳ vậy? Ba tiếng "chẳng chọn nơi" nghe nó gượng gượng? Tôi không hiểu các độc giả khác nghĩ sao, nhưng tôi thì cứ có cảm tưởng rằng câu đó vụng.

Ngược lại, khi đọc

Ta dậy khi gà truyền nhiễm gáy
Chân mây rách đỏ vết thương dài

(Hề ta trở lại gian nhà cỏ)

sau khi ngây ngất trước vẻ đẹp của hình ảnh, tôi lại chợt cảm thấy hai tiếng "truyền nhiễm" nghe khéo quá. Tứ thơ tuyệt vời, tiếng gà lan xa như truyền nhiễm. Nhưng dùng hai chữ "truyền nhiễm" thì không tự nhiên chút nào. Tôi chắc nhiều vị độc giả sẽ nghĩ ngược lại. Dần dần liệu chúng ta sẽ quen với lối nói "nghe gà truyền nhiễm gáy"?, truyền nhiễm có thể trở thành một thứ trạng từ, khi đó chúng ta sẽ thấy là hai tiếng trong câu đó tự nhiên chăng?

Trong bài Góa Phụ, cũng một tuyệt tác, Tô Thùy Yên viết:

Như đạo bùa thiêng yểm cổ mộ
Sao người khai giải chưa về thăm?

Ngoài hai chữ "về thăm" tôi thấy vụng, ba chữ "người khai giải" cũng không ổn, có cái gì không tự nhiên khi nói: "người khai giải." Hơn chục năm sau, Tô Thùy Yên trở lại với từ này,

Ta về khai giải bùa thiêng yểm
Thức dậy đi nào gỗ đá ơi!

Hai chữ "khai giải" ở đây thì lại rất đắt! Nghe nó tự nhiên, đúng lối nói của người Việt nam.

Thật tình khi nhận xét như trên tôi không dám nói chắc rằng Tô Thùy Yên vụng quá hay khéo quá. Chỉ có thể nói rằng Tô Thùy Yên được đào tạo trong một thế giới ngôn ngữ khác tôi, quen đọc các loại thơ và văn khác. Cho nên có tiếng nói người này cho là ngôn ngữ tự nhiên, hay xảo diệu, ở người khác lại có vẻ gượng ép, hay vụng về. Mà có người thứ ba bàn vô chắc lại thêm ý kiến mới.

Trong cuốn *Thơ Miền Nam I* (NXB Văn Nghệ, 1991) Võ Phiến đã nhận thấy Vũ Hoàng Chương và Phạm Thiên

Thư có lúc cũng dùng các tiểu xảo, tỉ mẩn (trang 90-91). Đó cũng là khéo quá, để cái khéo lộ ra.

Một trường hợp khác, cảm quan khác nhau có thể giải thích bằng hoàn cảnh sống khác biệt. Bài "Nhìn Từ Xa Tổ Quốc" của Nguyễn Duy là một bài thơ hay. Ở Nguyễn Duy tôi yêu các câu thơ rất trữ tình:

Dù ở đâu vẫn Tổ Quốc trong lòng
Cột cây số đóng từ thương đến nhớ

Nhưng lại có những chữ trong các câu khác mà tôi thấy nặng tay quá.

Thần tượng giả xèo xèo phi hành mỡ
Ợ lên thum thủm cả không gian

và câu:

Thiện ác nhập nhằng công lý nổi lênh phênh

Những câu thơ mạnh như búa. Nhưng đụng vô các chữ: ợ lên, thum thủm, lênh phênh, tôi quả thật thấy bứt rứt, lắc đầu.

Chỉ có thể giải thích rằng tôi không sống trong khung cảnh xã hội mà Nguyễn Duy đã sống. Người đọc không chia xẻ các kinh nghiệm đớn đau, quằn quại, giận dữ, buồn nôn của tác giả. Không chia xẻ kinh nghiệm ngôn ngữ của xã hội mà người chung quanh tác giả đang sử dụng. Người đọc có thể đoán rằng thi sĩ cố xé rách tai mình bằng các tiếng "lênh phênh," "xèo xèo," "thum thủm," "ợ lên." Viết như vậy thì gọi là khéo. Nó buộc độc giả phải chia xẻ cơn giận dữ, lòng kinh tởm, cảm giác lợm giọng của tác giả. Nhưng cũng có nhiều người thấy tác giả đã viết các tiếng đó một cách tự nhiên, không thấy cố gắng tìm chữ cho nặng, cho ghê. Chỉ những người sống cùng hoàn cảnh xã hội, cùng phải nghe các ngôn ngữ long trọng, huênh hoang và rỗng tuếch nhiều đến phát ứ, những độc giả đó mới thấy lối viết như vậy là phản ứng tự nhiên.

Mỗi người phải chịu trách nhiệm về thơ của mình. Có thể mình khéo léo màu mè mà không biết, người khác mới thấy. Khéo đến người ta thấy thì thành vụng. Có thể mình đọc thơ mình không thấy hạt sạn, người khác mới vạch ra chỗ sáo rỗng, vụng về.

André Gide khuyên: "Viết trong lúc say nhưng đọc lại thì nên đọc trong lúc tỉnh." Tỉnh là không còn bị cơn xúc động đầu tiên ám ảnh. Như đọc lại thư tình mình viết cho một người yêu 20, 30 năm trước, không còn gặp, không còn nhớ. Lúc đó đọc như đọc ai đấy chứ không phải đọc mình. Tỉnh như vậy mới biết "tác phẩm" của mình có giá trị văn chương hay không! Lúc còn đang đắm đuối ngất ngây trong xúc cảm thì không cách nào biết được.

Khi Gide khuyên viết trong lúc say, ông nói về việc viết văn, chứ không phải làm thơ. Người viết văn cũng say trong dòng tư tưởng, trong cơn lôi cuốn của ý muốn được bộc lộ. Ngay cả khi muốn khuyên bảo ai "hãy bình tĩnh, hãy từ tốn, an nhiên đi!" thì người khuyên bảo cũng vẫn có thể bị tấm lòng thiết tha muốn khuyên bảo nó lôi cuốn sôi nổi. Chỉ các người tu tập công phu, lòng phẳng lặng bình an, thì ngôn ngữ phát xuất ra phẳng lặng bình an. Nhiều thiền sư đã đạt đến trạng thái đó. Thay vì nổi cơn say "Ngày mới! Ngày lại mới!" chúng ta nói "Mỗi ngày đều tốt đẹp" (Nhật nhật thị hảo nhật — *Bích Nham Lục*). Tiếng nói bình an tràn ra từ cõi phẳng lặng thành những câu thơ không cần thêm, không thể bớt.

Ngâm tẩm hong phơi

Ezra Pound kể chuyện về bài thơ *Trong trạm xe điện ngầm - In a station of the metro* ông viết năm 1913:

"Hơn một năm trời tôi cứ thử làm một bài thơ về một thứ rất đẹp xảy đến với tôi trong đường xe điện ngầm Paris. Tôi bước ra khỏi toa xe, hình như ở trạm La Concorde, và bất chợt nhìn thấy một khuôn mặt đẹp, rồi, quay lại thình lình, một khuôn mặt đẹp nữa, rồi tới một nét mặt trẻ thơ xinh xắn, rồi lại một khuôn mặt đẹp khác. Suốt ngày hôm đó tôi cố tìm lời nói về cái gì tạo nên cảm giác naày. Đêm hôm ấy, tôi đi về nhà, dọc theo đường Raynonard, tôi vẫn còn thử tìm lời. Tôi không thấy gì hết, ngoài mấy chấm màu. Tôi nhớ

lúc đó tôi nghĩ nếu mình là họa sĩ chắc tôi đã mở đầu một trường phái hội họa mới. Nhiều tuần sau, sang bên Ý, tôi thử viết một bài thơ, nhưng thấy nó thật vô tích sự. Thế rồi một đêm gần đây thôi, trong khi nghĩ ngợi mình phải nói về sự cố đó như thế nào, tôi chợt nhớ rằng ở Nhật bản, nơi mà tác phẩm nghệ thuật không được thẩm định bằng diện tích lớn nhỏ, ở đó chỉ cần 17 vần xếp đặt và ngắt câu đúng cách cũng đủ làm thành một bài thơ; mình có thể viết một bài thơ rất nhỏ, mà nếu dịch ra tiếng Anh thì sẽ như sau:

The apparition of these faces in the crowd
Petals on a wet, black bough

(Tiếng Việt:

Những khuôn mặt hiện ra trong đám đông
Những cánh hoa trên cành cây đen ướt)

Và chắc rằng ở chốn xa kia, nơi có nền văn minh rất cổ kính và rất tĩnh lặng, sẽ có người hiểu bài thơ đó nói gì". (theo Earl Miner: "Pound, Haiku and the Image". *Hudson Review*, IX, Winter 1956-57, trang 570-584).

Theo các nhà nghiên cứu về Pound thì lúc đầu thi sĩ viết một bài thơ 30 dòng rồi hủy đi. Sáu tháng sau ông viết một bài thơ ngắn hơn, rồi lại hủy. Một năm nữa trôi qua ông mới "hoàn tất" bài thơ hai câu trên. Tính ra còn nhanh hơn Giả Đảo đời Đường:

Nhị cú tam niên đắc
Ngâm thành song lệ lưu
Tri âm như bất hưởng
Qui ngọa cố sơn thu

(Hai câu ba năm mới viết xong - Ngâm lên hai hàng nước mắt chảy - Nếu tri âm không hiểu, thì ta lại quay trở về nằm ở núi).

Tính và Tình

Thi hào Séféris kể chuyện có lần ông đến thăm một nghệ sĩ chuyên chế cái cần đàn để kéo vĩ cầm. Ông leo lên căn gác, ở tận lầu 5 lầu 6, một ngôi nhà gần Gare du Nord, Paris. Sau cuộc thăm viếng rất hứng thú, Séféris trở ra, thấy một đống gỗ xếp gọn ở đầu cầu thang. Ông hỏi: Chắc gỗ này ông để dành mai mốt mới dùng tới? Người nghệ sĩ trả lời: Chắc tôi chưa dùng tới, vì gỗ chưa đủ khô. Đến đời con tôi sẽ dùng.

Nhà thi sĩ Hy Lạp tự hỏi: Những người làm thơ có bao người biết chờ hong cho khô?

Như thế nào thì gọi là hong cho khô?

Có một thứ nên hong khô là cảm hứng của người làm thơ. Thanh Thảo nhận xét có thứ "cảm hứng vờ". Những cảm hứng không bắt rễ tự đáy lòng. Hay mới nhen nhúm và chưa đủ mạnh. Một nhà triệu phú đi xe Mercedes ở Sài Gòn thấy người ta ăn, ngủ, nấu, nướng ở ngoài đường, có thể nhỏ nước mắt; nhưng nửa giờ sau có thể sẽ quên ngay vì bận tâm về việc khác như giá rượu cognac lên cao quá. Một người nổi giận trước cảnh bất công, trong mấy giây đồng hồ cũng thấy mình muốn làm anh hùng. Hay là đọc một bài thơ về trời đất mang mang, kiếp người nhỏ bé, hốt nhiên muốn triết lý về cái đời người. Đại khái, ai cũng có lúc nẩy sinh các cảm hứng tuy rất thành thật, nhưng chưa đủ chín để phải làm thơ. Như Robert Frost nói, một bài thơ chỉ bắt đầu khi "có cái gì nó nghẹn ở cổ phải khạc ra. Có cái gì bất ổn, như bịnh nhớ nhà, như bịnh tương tư".

Cái cảm hứng mông lung mà chưa tới mức nghẹn đầy ở cuống họng thì chắc là thơ chưa chín. Thay vì dùng ảnh

tượng hong khô của Séféris, chúng ta có thể nói đến hình ảnh rấm trái cây cho chín. Chẩy quả thị ở trên cành xuống đem vào vùi trong thạp gạo, chờ cho trái chín, gọi làm rấm. Buồng chuối sắp chín, sợ để treo trên cây có thể chim chóc đến rỉa ăn, nên ngả xuống đem vào bếp rấm. Cảm hứng còn hời hợt cũng giống như trái cây còn xanh. Cần phải được rấm cho chín.

Khi Pound viết 30 dòng thơ đầu tiên rồi vứt đi, chắc ông thấy chữ nghĩa đó không đúng như cái cảm hứng lúc ông ở trong hầm xe điện, ngó các khuôn mặt tươi mơn mởn hiện ra giữa rừng người. Cảm hứng đó chưa định hình được, ba chục câu thơ chưa đúng là hình hài làm thi sĩ thoả mãn. Thử lại lần nữa, rồi lại lần nữa. Như người nặn tượng thử mấy lần mới thấy một hình thể vừa ý. Khi tình tự, xúc động, còn say nồng quá, nó giống như khối đất sét còn ướt quá, chưa nặn thành tượng được. Miếng gỗ còn ẩm quá, chưa làm cây mã vĩ được.

Có người làm thơ thú nhận rằng các dòng thơ viết khi tình tự mới ra sôi nổi thường thường là những dòng thơ non. Cái lúc đang say sưa, bồng bột không thể tự nhận ra vẻ non yếu, tính sáo rỗng, ước lệ. Khi tình tự đã lắng bớt đi, cơn xúc động càng vào sâu thì ngôn ngữ càng chân thực. Cái lúc tình cảm mình sôi động, có thể mình đang sôi động bằng ngôn ngữ cũ, sáo, bằng lối diễn tả của người khác, chứ không phải chính mình. May ra những thiên tài, vượt lên trên các vì sao, mới có thể vừa chìm ngập trong cảm hứng đột khởi mà cảm hứng đã đủ mạnh và sâu để xuất khẩu thành lời lời diễm lệ, mới mẻ.

Nung nấu, nuôi dưỡng cảm hứng cho đến lúc nó đủ mạnh, việc đó không giống như chuyện gọt rũa ngôn từ cho đỡ vụng quá hay đỡ khéo quá. Việc đọc lại thơ mình, trau chuốt cho vừa ý, là việc của thi sĩ khi tự đóng vai độc giả, vai

nhà bình phẩm. Nhưng làm thơ không phải chỉ có bình phẩm về kỹ thuật. Cao bá Quát đã phân biệt hai việc: bàn luận về thơ, và làm thơ. Trong bài tựa ở cuối tập thơ (hậu tự) của hoàng thân Miên Thẩm, ông viết: "Bàn luận về thơ phải chú trọng về qui cách, nhưng làm thơ thì gốc phải ở tính tình".

Bàn luận về thơ người khác có thể chỉ chú trọng đến qui cách mà thôi, nghĩa là chú ý đến kỹ thuật sử dụng ngôn từ. Nhưng đọc lại để tự thẩm lượng thơ mình là làm thơ chứ không phải chỉ là bàn luận về thơ. Nếu "tính" và "tình" không có gốc rễ vững chắc thì đọc lại chỗ non chẳng biết là non, chỗ vướng không thấy là vướng. Trong hai chữ tính, tình, thì tình là cảm hứng đang tới, còn tính là bản tâm của người thi sĩ.

Nhà thơ Thanh Thảo đã thú nhận một cách chân thành: "Có bài thơ khi đã in rồi tôi mới giật mình thấy đã để lọt vào vài câu sáo rỗng". Nó còn khó chịu hơn là hạt sạn giữa miếng cơm nữa". Chắc phải tỉnh táo mới giật mình mà gạn lọc các hạt sạn đi. Tất nhiên có những người làm thơ rồi vẫn còn say mãi không thể nào nhìn thấy là thơ mình có khuyết điểm được. Đọc đi đọc lại chỉ thấy nó hay mà thôi. Ai không chịu thì mắng: "Thơ tôi hay như thế mà sao các anh không chịu mua? Sao không im lặng nghe người ta ngâm thơ? Ồn quá!"

Phải thú nhận rằng mỗi người có một thứ tật. Có người kém mắt nhìn gà ra cuốc, có người tai yếu nghe nhạc không rành, có người nếm thức ăn không biết mặn nhạt. Thì cũng có người trong não bộ có cái gì trục trặc đọc thơ mình không thấy một chữ, một câu nào là hạt sạn. Tự ở gốc tính đã không có gì, còn tình nông nổi hời hợt, thì khó có thơ.

Khi cảm hứng không đủ sâu và mạnh thì chúng ta có thể thấy các bài thơ kéo dài một cách gượng ép. Khi đó rất

dễ rơi vào chỗ sáo, rỗng. Thanh Thảo gọi là viết trơn tay, Trần Dạ Từ gọi là làm thơ tròn quá. Cố gắng bù đắp sự nguội lạnh của cảm hứng bằng cách sử dụng kỹ thuật, đó là làm tròn bài thơ.

Phùng khắc Khoan, viết tựa *Huấn Đồng Thi Tập* đã nhắc lại lời Chu hối Am: "Viết hai câu thơ sao cho đối nhau thập đẹp có thể dễ viết. Nhưng viết một câu kết cho hay thì khó" (theo Lê quý Đôn, *Kiến Văn Tiểu Lục*). Có lẽ vì lúc bài thơ chưa chấm dứt cảm hứng đã cạn từ lâu rồi người làm thơ chỉ tìm cách thu vén khéo léo nên câu kết thúc mới khó. Valery có lần nói bài thơ không chấm dứt, nó chỉ bị ngưng. Giống như ăn không để đến mức bụng căng cứng. Phải để cho trong dạ còn lưng lửng. Hàn mặc Tử viết đến câu:

Chị ấy năm nay còn gánh thóc
Bên bờ sông trắng nắng chang chang

Bài thơ ngưng ở đó, khiến người đọc có thể còn muốn làm thơ tiếp. Thứ thơ đó hiếm lắm. Người làm thơ thường vẫn mắc cái tật muốn làm cho thơ nó tròn, nó có hậu. Giống như một bản giao hưởng khúc chấm dứt bằng một đoạn vui nhanh (allegro), đến chỗ chót thì cả dàn nhạc, cả dàn kèn đồng, trống và thanh la nổi lên. Người đàn và người nghe cùng căng thẳng cực độ, đến lúc mệt hơi thì chấm dứt. Ai nấy đều vỗ tay hỉ hả, nhưng thật ra đó chỉ là tài khéo, không phải cảm hứng sâu dầy. Bài thơ "Những miền trống vắng" (Desert Places) của Robert Frost 16 câu thì 12 câu nói về cảnh tuyết bao phủ thiên nhiên, đến câu thứ 16 mới nói đến "những miền trống vắng trong tôi", cũng tạo các vang vọng triền miên.

Ngâm tẩm kỹ

Kết thúc một bài thơ hay khó. Còn bắt đầu bài thơ thì sao? Có thể nói bài thơ hay không có lúc bắt đầu. Không thể nói chỉ giờ đó, phút đó, vì cảnh vật hay người ngợm đó mà bài thơ nảy sinh ra. Nó phải được nung nấu trong cái Tính, cái lò tâm thức của thi sĩ. Không thể nói là đúng lúc thi sĩ trông thấy cành mai trước cửa ông mới kết bài thơ bằng hình ảnh:

Đình tiền tạc dạ nhất chi mai
(Đêm qua sân trước một nhành mai)
(Mãn Giác thiền sư, đời Lý)

Cũng như những cánh hoa trên cành cây khô mà Ezra Pound mường tượng trong hầm xe điện ở Paris, cành hoa mai của Mãn Giác thiền sư đã được gieo hạt giống trong lòng thi sĩ từ bao năm. Mỗi ngày, mỗi giờ những hạt giống được gieo vào tâm thức của thi sĩ. Những lần đọc sách, ngắm tranh, nhìn tạo vật, ngẫm thế sự, hay tập để cho lòng vắng tanh, trống rỗng; mỗi giây phút đó đều gieo hạt giống cho thơ rồi ngâm tẩm và nuôi dưỡng hay nung nấu, pha trộn, chờ lúc gặp cơ duyên thơ sẽ ra đời. Nếu bảo thi sĩ không hề làm ra bài thơ, ra câu thơ, cũng đúng. Thi sĩ chỉ chuẩn bị cơ duyên cho câu thơ ra đời, như người làm vườn chuẩn bị đất.

Viết về bài thơ Trường Sơn nổi tiếng của ông, Phạm tiến Duật nói: "...Nếu không có những cánh rừng Phú Thọ thủa bé thì chắc chắn tôi còn lạ lắm với cây rừng Trường Sơn". Nhưng sự chuẩn bị từ thời thơ ấu không phải chỉ có hình ảnh cây với rừng. Bài thơ của ông không nói đến rừng, đến cây, bằng nói đến người. Chuẩn bị cho người xuất hiện trong thơ, biết bao nhiêu năm nung nấu cho đủ?

Sự chuẩn bị quan trọng nhất của người thi sĩ chắc không phải chỉ là dùi mài chữ nghĩa. Như Séféris bảo người dương cầm thủ phải mỗi ngày tập luyện 6 giờ, 10 giờ, có khi chỉ tập các bài kỹ thuật, cho ngón tay quen đi; vậy thi sĩ cũng nên viết, viết mỗi ngày, dù chỉ diễn tả một ý thoáng qua, một tình chợt nổi dậy. Để giữ thói quen dùng ngôn ngữ. Nhưng chắc thi sĩ không thể chăm chỉ viết mà thôi. Hành động viết không quan trọng bằng cường độ xúc cảm khi dùng ngôn ngữ. Khám phá các hình ảnh, từ ngữ mới, phá vỡ các khuôn cũ sáo mòn, phiêu lưu qua các trạng thái tâm thần khác lạ, sống ngôn ngữ của mình mãnh liệt hơn; xét ra, cường độ quan trọng hơn số lượng. Nhạc sĩ Đặng thái Sơn có lần nhận xét rằng các nhạc sinh học vĩ cầm khi tập luyện thường có kết quả hơn nhạc sinh dương cầm. Nâng cây vĩ cầm mà kéo, nốt nào phải ra nốt đó, sơ sẩy một chút thấy chướng liền; cho nên nhạc sinh lúc nào cũng phải chú ý. Còn nhạc sinh dương cầm có khi các ngón tay nhấn đàn, ngồi một hồi quen tay, đầu lơ đãng thả đi nơi khác mà không hay. Sự chú tâm, tập trung trí óc vào việc tập luyện quan trọng hơn số giờ ngồi tập. Chú tâm. Phải bắt đầu ở trong lòng. Vậy việc dùi mài chữ nghĩa mà không có sự việc vun sới cuộc sống, bồi dưỡng tâm hồn thì không đủ. Trần bích San có câu:

Văn phi sơn thủy vô kỳ khí
Thi bất phong sương vị lão tài

ông đã nói đến việc bồi dưỡng cái Tính, vun trồng cái vốn sống của người viết. Không sống hết mình thì không làm thơ tới chốn được. Ở trong nước Thanh Thảo tự cảnh giác về những "cảm xúc vờ" và "ngôn ngữ dỏm", ngay cả khi đã vượt ra khỏi nền văn chương phải đạo. Ở ngoài nước, Nguyễn hoàng Nam báo động về "nền văn chương hàm thụ", không bám rễ vào đời sống thật. Nguyễn hưng Quốc, Trần Vũ cũng e ngại về tính chất sáo ở trong văn chương. Không nuôi

dưỡng tính, tình thì sẽ sinh ra vờ, sáo, hàm thụ. Khuyên một người thi sĩ trẻ tuổi, Rainer Maria Rilke viết: "...hãy tìm hiểu, coi nhu cầu, duyên do bức bách nào khiến bạn phải sáng tác..." Có thi sĩ sống 24 trên 24 giờ trong cảm xúc, lúc nào cũng để lòng sẵn sàng xôn xao, rung cảm; chờ mỗi biến cố, mỗi cảnh tượng làm chuyển động tâm can. Còn thi sĩ mà chỉ làm thơ vào giờ cà-phê, coffee break, hay ngày cuối tuần thì sẽ không đủ thời giờ để cho xúc cảm được nung nấu. Một nhà văn bạn tôi, kể chuyện ông chồng thi sĩ của bà viết một bài thơ cả tháng trời. Suốt tháng, ông mặt mũi đăm đăm, đi ra đi vô không nói không rằng, động tới là gắt gỏng. Lâu lâu ông vào phòng đóng cửa, đốt thuốc khói um cả lên, mùa đông ông mặc áo ngự hàn, để có thể mở cửa sổ cho đỡ khói. Cứ như thế cả tháng trời, khi viết xong bài thơ ông mới thở nhẹ ra, mặt mũi thư thái, cười nói vui vẻ. Trong thời gian làm thơ ông thi sĩ này chỉ sống trong mối cảm xúc của mình. Người thi sĩ dù có tài mà không để thời giờ nung nấu cảm xúc thì cũng khó làm thơ. Một nữ sĩ mà sống trong cảnh "lửa tắt, cơm sôi, lợn kêu, con khóc" thì chắc không thể làm thơ được. Horace bảo: "Nếu bạn không khóc thì bài thơ không thể làm cho tôi nhỏ lệ" (Ars Poetica)

Những bài thơ thanh nhàn, thư thái, thì người thi sĩ chắc cũng phải từng sống với một tâm hồn bình an, tĩnh lặng rất lâu. Đến khi một ngọn cỏ, một lá cây cũng tĩnh lặng, an nhiên.

Ta nhìn ngọn cỏ lòng mê mẩn
Nghĩ tới đời ràn rụa thâm ân

(Tô thùy Yên)

Nuôi nấng một cảm hứng an nhàn thư thái còn khó hơn là hun đúc một cảm hứng sôi nổi mãnh liệt.

Thơ, thật là khó vậy. Muốn nuôi dưỡng, vun xới cảm xúc không thể chỉ bắt đầu lúc cảm hứng nó đến. Việc nuôi

dưỡng bắt đầu từ trước, như chuẩn bị đất cho đủ ẩm, cho đủ tơi thì hạt mới nẩy mầm. Tâm hồn có sẵn sàng rung động thì cảm hứng mới tới, tâm hồn có phong phú tế nhị thì cảm hứng mới đủ cường độ và đủ bền bỉ để tạo nên lời tuyệt diệu. Nếu lúc nào nói cũng tính toán, so đo,thông minh, khôn khéo thì cái tâm phân biệt sẽ chiếm mất chỗ của tấm lòng thuần phác. Mắt nhìn hồn nhiên cũng mất, nhìn mà không thấy. “Tâm bất tại yên thị nhi bất kiến, thính nhi bất văn” *(Trung Dung)*. Nuôi dưỡng thơ là nuôi dưỡng người thi sĩ ở trong mình. Có·lần giáo sư Lê hữu Mục đọc một bài tôi bàn luận về thơ xong, bảo: “thôi, thế là cậu không làm thi sĩ được nữa!” Thật là một câu nói chí tình và đạt ý. Cứ suy nghĩ, lý luận, cố nói năng sao cho rành mạch, phân minh thì sẽ tổn hại cái tâm thuần phác, làm hư tiếng nói hồn nhiên.

Rainer Maria Rilke khuyên “hãy đi vào trong tâm hồn ông, dò dẫm tận đáy lòng sâu thẳm”. Ông khuyên thi sĩ không nên đọc nhiều lắm, nhất là nên tránh loại sách phê bình văn học, sách bàn về nghệ thuật văn chương v.v....Người làm thơ mà lại để các ông bà phê bình gia , lý thuyết gia ám ảnh thì tiếng thơ sẽ bị thui, bị chột mất thật.

Làm thi sĩ thật là một sự lựa chọn. Người thật là thi sĩ thì được phú bẩm một khuynh hướng tự nhiên, là nhất định chỉ ôm giữ tấm lòng thuần phác, mẫn cảm, dễ rung động, đơn sơ của mình. Tự nhiên, họ vứt bỏ lối suy tính, thói lý luận, để chấp nhận sống lơ lơ như trong “Thái Hư ảo cảnh”. Nhân vật Giả bảo Ngọc trong Hồng Lâu Mộng bị cả gia đình coi là thằng ngớ ngẩn, mà không thể cải chính được, vì anh chàng đã thấy những điều mà mọi người không thấy. Vợ chàng là Bảo Thoa thông minh, xinh đẹp cũng không thấy. Và chàng chọn để sống với cõi thơ mộng của chàng. Người chọn làm thi sĩ thì ở đời phải chấp nhận nhiều sự thiệt thòi, mọi nỗi bất hạnh. Nguyễn Du khi đi sứ, tới viếng mộ Đỗ

Phủ, hỏi người để tự nói về mình:

Dị đại tương liên không sái lệ
Nhất cùng chí thử khởi công thi

(Tôi với ông sống hai đời khác nhau mà thương nhau rớt nước mắt. Ông cùng khổ đến như thế có phải chỉ vì ông để hết đời vào việc làm thơ hay chăng?)

Nếu như Đỗ Phủ, Nguyễn Du để lòng mình lo việc làm quan nhiều hơn, thì đời các ông chắc không đến nỗi cực như vậy. Họ đã chọn làm thi sĩ.

Bất học khả

Tô Đông Pha bàn về nghệ thuật viết chữ đẹp, khuyên rằng: "Bất học khả! - Đừng học thì hơn" Cao bá Quát khi nói chuyện thơ nhắc lại lời khuyên đó, nói thêm rằng "ai hiểu được ý ấy thì có thể cùng bàn chuyện làm thơ được". Ta nên hiểu ý ấy như thế nào?

Người mới học viết chữ cũng như học vẽ, thường để tâm nghiên cứu các đại gia đời trước. Họ vào viện bảo tàng coi các danh họa của Rembrandt, Goya ngắm nét chữ của Cửu thập Châu, có khi ngồi chép lại cho ngón tay thuần với kỹ thuật đưa nét bút của cổ nhân. Nhưng sau đó thì phải quên, như Trương vô Kỵ học bài Thái cực Kiếm của sư tổ Trương tam Phong, quên được bao nhiêu là thấm nhập kiếm pháp bấy nhiêu *(Ỷ Thiên Đồ Long Ký)*.

Nhưng các thi sĩ đại gia vốn đọc rất nhiều. T.S.Eliot, Ezra Pound từng viết bình luận về các thi sĩ đời trước, thi sĩ đương đại. Nguyễn Du chắc hẳn yêu thơ Đỗ Phủ (Bình sinh bội phục vị thường li - cả đời bội phục, giữ bên mình không lìa). Bùi Giáng cũng ôm lấy Nguyễn Du không nỡ dời. Bóng dáng Nguyễn Du luôn luôn phảng phất trong Bùi Giáng, mà

bóng dáng Đỗ Phủ cũng lẩn khuất trong bài Sở Kiến Hành (Những điều trông thấy), bài Chiêu Hồn Thập Loại Chúng Sinh cũng chứa đựng những cảm hứng rất Đỗ Phủ.

Một nỗi khó khăn của người làm thơ là làm sao đọc thơ đời trước, thơ cùng thời, đọc nhiều nhất là các thi sĩ mà mình hâm mộ, rồi vẫn thoát ra khỏi không bị phủ lấp, chìm ngập. Nếu đọc ít quá thì không đủ lịch duyệt, kinh nghiệm. Không có kiến thức nên cứ tưởng mấy bài thơ mình đọc đã là tuyệt tác cổ kim, không cần tìm đâu xa nữa. Rồi thì việc thẩm lượng chính thơ của mình cũng thô thiển, hời hợt, mang thói quen ếch ngồi đáy giếng. Nhưng nếu đọc nhiều quá thì có e chịu ảnh hưởng, ràng buộc, không còn bay bổng tự do được nữa hay chăng?

Có lần Tào Tuyết Cần đã mượn lời nhân vật Lâm đại Ngọc để đưa ra cả một thực đơn đầy đủ cho người muốn tập làm thơ, từ món lót dạ đến bữa chính.

Trong truyện *Hồng Lâu Mộng*, khi Hương Lăng muốn học làm thơ, Đại Ngọc khuyên: "Vì chị chưa quen làm thơ nên thấy những câu nông cạn đã thích ngay....Chị hãy nghe tôi...hãy nghiềm ngẫm cho kỹ một trăm bài thơ ngũ ngôn của Vương Ma Cật, rồi sau đọc một trăm hai mươi bài thất ngôn của Đỗ Phủ, sau đó lại đọc một, hai trăm bài thất ngôn tuyệt cú của Lý Bạch. Phải lót dạ bằng thơ của ba thi hào ấy đã, sau mới xem đến thơ của Đào uyên Minh, Ứng Dịch, Lưu vũ Tích v.v..." Cô ấy khuyên nên để một năm đọc thơ rồi hãy làm thơ! Một đoạn sau đó cô nhận xét: "Chị đọc thơ còn ít nên bị nó gò bó". Tào Tuyết Cần thật là tay sành điệu. Đọc càng ít thì càng bị gò bó, mới đọc mấy câu nông cạn, quê mùa đã thích thì dễ sinh bắt chước. Đọc càng nhiều lại càng thoát ra khỏi ảnh hưởng của các thi sĩ đời trước! "Bất học khả" là đừng học riêng một ai hết. Hãy quên thơ của tiền nhân sau khi đọc thì mới học được chất Thơ nằm ở trong tất

cả các thi sĩ. Bất học khả!

Thi sĩ thời nào cũng chịu ảnh hưởng của thơ văn các thời đại trước. Nếu không có "Nguyễn Khuyến thì thật khó có Tản Đà. Không có Tản Đà thì bao giờ mới có Thế Lữ. Thế Lữ chuẩn bị cho Vũ hoàng Chương, Huy Cận, cho tới Quang Dũng v.v...

Thơ Tô Thùy Yên rất nhiều khám phá táo bạo, nhưng vẫn đầy những nét xương kính, cổ điển:

Con đường đáo nhậm xa như nhớ
Chiều mập mờ, xiêu lạc dáng cò

....

Quán chật xanh lên rừng lính ướt
Mặt bơ phờ dính gió bao la

(Qua Sông)

Những từ "đáo nhậm", "Xiêu lạc dáng cò" mang dấu vết của người xưa. Câu đầu có thể là một câu thơ thời 1940. Câu chót, lối nói "mặt...dính gió" thì thật là mới, bất ngờ. Nhưng hình ảnh khuôn mặt dính gió lại phảng phất Chinh Phụ Ngâm:

Phong niểu niểu không suy tử sĩ hồn
Nguyệt mang mang tằng chiếu chinh phu mạo
(Hồn tử sĩ gió ù ù thổi
Mặt chinh phu trăng giõi giõi soi)

Có thể rằng Tô thùy Yên không nghĩ đến, không nhớ tới các câu thơ của Đặng trần Côn (Đoàn thị Điểm dịch) nhưng cái vốn liếng thi ca của cổ nhân bao đời, mà Đặng trần Côn chịu ảnh hưởng, có lúc đã ám ảnh cả thơ của Tô thùy Yên nữa.

Thơ mới và thơ tự do ở Việt Nam chắc không ra đời nếu không có ảnh hưởng của các nhà thơ Tây phương, nhất là thơ Pháp. Người Việt ở hải ngoại bây giờ lại đọc cả thơ thế giới. Các thi sĩ viết tiếng Ý, Tây Ban Nha, tiếng Anh sẽ

ảnh hưởng đến thơ tiếng Việt như thế nào, chúng ta còn phải chờ coi.

Ezra Pound, người thi sĩ "bị quê hương ruồng bỏ", thông thạo nhiều ngôn ngữ, học cả các tiếng cổ địa phương. Ông khuyên các thi sĩ nên đọc thơ ngoại quốc, và nên đọc từ bản gốc. Vì mỗi ngôn ngữ có cách "sạc năng lượng" khác nhau (energize, theo Pound là biến tiếng nói thành ra thơ). Trong bài "How To Read", Đọc thế nào (1928), Pound xếp loại ba thứ tiếng nói thi ca:

Melopoeia, là những lời giàu giai điệu, ý tứ phát sinh từ nhạc tính.

Phanopoeia, là những lời kích thích tưởng tượng thị giác, tạo ra hình ảnh.

Logopoeia là ngôi Lời, ý tứ và nhạc tính đã hòa nhịp, thấm nhuần, nhập diệu. Nó kết tinh cả truyền thống một ngôn ngữ, nhạc điệu và hình ảnh thành một khối thuần nhất.

Loại thứ hai, phanopoeia, dễ đem dịch sang tiếng nước khác. Loại thứ nhất, melopoeia, khó dịch, nhưng đọc lên bằng tiếng gốc thì người ngoại quốc sau khi hiểu nghĩa cũng vẫn có thể cảm được âm thanh tác động như thế nào. Loại thứ ba thì khó dịch. Họa ra đem chuyển thành một bài thơ khác thì được. Thanh tâm Tuyền đã thử dịch bài thơ 2 câu của Ungaretti: Ban Mai (Mattina)

M'illumino
d'immenso

thành ra hai bản:

1) Ngời rạng ta
Cõi miền bao la
2) Chói lóa ta
Niề m bá t ngá t

Bản dịch giúp chúng ta hưởng được cảm hứng của Ungaretti đứng trước "Cõi miền bao la" - như tựa của bài

thơ Ban Mai có lúc tác giả đổi thành "Trời và Biển" (Cielo e mare). Nhà bình luận J.F. Nims đã nhận xét rằng cảm hứng của Ungaretti trước cõi bao la không phải là cảm giác yếu đuối, sợ hãi, như cây sậy của Pascal, mà là một cảm giác ngây ngất, tỏa mở, chói rạng phát xuất ngay từ trong lòng người. *M'illumino* là chói lóa ta, nhưng vừa là ánh sáng tự bên ngoài, vừa là ánh sáng tự bên trong. Khi chúng ta dịch sang tiếng Việt thì cảm giác do âm thanh tiếng Ý gợi ra sẽ phải thay thế bằng âm hưởng Việt. Nims nhận xét âm "u" trong câu đầu được nhấn mạnh và kéo dài; thêm vào đó hai chữ *ll* và chữ *m* (đọc như hai chữ mm trong tiếng Ý) tạo nên âm hưởng reo vui, và cùng với vần lơi (*mino* và *menso*) gợi nên hình ảnh tròn đầy. Chính vần lơi, không gò bó, cũng có tác dụng buông thả thi hứng cho mở rộng ra cõi không cùng. Nếu đối chiếu các âm thanh đó với hai bản dịch thì bản thứ nhất chuyên chở được nhiều tác dụng âm thanh hơn. Nhưng cả hai chữ *miền* và *niềm* có âm khép lại, không gợi được khoảng mênh mông giữa trời và biển.

Đọc Chinh Phụ Ngâm của Đặng trần Côn, đối chiếu với bản dịch của Đoàn thị Điểm, ta cũng thấy loại ngôn ngữ Logopoeia ở trong cả tác giả và người dịch.

Kim triêu Hán há Bạch Đăng thành
Minh nhật Hồ khuy Thanh Hải khúc

tiếng Việt là

Nay Hán xuống Bạch Thành đóng lại
Mai Hồ vào Thanh Hải dòm qua

Người dịch đã tiết kiệm được hai chữ - Kim triêu và Minh nhật thành ra Nay, Mai cho nên các động từ hạ và khuy được diễn tả bằng ý tứ giầu hơn: "Xuống...đóng lại", "vào...dòm qua". Nói về đối thì bản dịch đối hay hơn bản

chính. Hình ảnh trong bản dịch linh động hơn với các động từ "đóng lại", "dòm qua". Nhưng phần lý thú nhất là nhịp và vần. Hai câu thơ Hán Việt có nhịp rộn ràng như các cuộc chuyển quân, và nhờ tính đối ngẫu, hai quân Hán, Hồ đối nghịch cho ta liên tưởng các cuộc chinh chiến ngang ngửa kéo dài bao năm tháng. Hán ra quân chống trả, Hồ lại chuyển quân chuẩn bị tấn công. Nhịp vó câu 2-2-3 trong nguyên tác nghe vuông vắn nên có vẻ còn tĩnh quá, không thú bằng nhịp 1-2-2-2 trong bản dịch. Nghe bản dịch thấy quân đi, ngựa chạy nối tiếp dồn dập hơn. Thơ bẩy chữ của ta lại có vần lưng, *Hải* vần với *lại* quấn chặt hai câu thơ vào nhau hơn, gợi hình ảnh các cuộc chuyển quân Hán, quân Hồ liên miên tiếp nối suốt lịch sử. Viết đã hay, mà dịch càng tuyệt tác. Đọc Đặng trần Côn rồi đọc Đoàn thị Điểm, thấy mình được sống hai cuộc đời. Đọc bà Điểm mà không đọc ông Côn thì cũng thiếu một nửa.

Đọc nhiều, mà không học, thật khó thay. Nếu một người không có tham vọng làm thi sĩ, chỉ ước ao bắt chước các thi sĩ, thì có thể đọc rồi học thuộc. Như có người đời trước đã khuyên "...Tiểu sinh các anh nếu muốn học làm thơ tất phải theo cổ nhân từng bước lấy đấy làm khuôn mẫu, ra công mài rũa lâu ngày, tự nhiên phép luật và âm vận hợp thơ cổ" (*Kiến Văn Tiểu Lục*, Thiên Chương, Phạm trọng Điềm dịch).. Còn người thi sĩ thực thì lại phải cảnh giác, tránh tình trạng mà Cao bá Quát báo động: "ăn món ăn của cổ nhân mà không tiêu hóa được". Tình trạng không tiêu hóa được này cũng là do Tính chưa tụ thành, Tình chưa đủ mạnh, cho nên "mô phỏng quá nhiều mà phong cốt chưa cao, tô điểm có khéo mà tinh thần còn thấp". Cao bá Quát dùng các từ "phong cốt" và "tinh thần", cũng như tính và tình vậy.

Tính, Tình và Tiếng Nói

Nhưng đối với việc làm thơ thì cả Tính lẫn Tình cũng đều phải ngâm tẩm trong ngôn ngữ. Làm thơ bằng tiếng Việt Nam thì phải bơi lội trong tiếng Việt Nam, tắm gội hàng ngày bằng tiếng Việt. Người Việt ở nước ngoài thuộc thế hệ thứ nhất thường hãnh diện về sự nở rộ của thi ca ở hải ngoại. Nhưng nếu không được hít thở tiếng Việt luôn luôn thì sẽ có ngày nguồn cảm hứng bằng ngôn ngữ sẽ cạn. Thế hệ thứ nhất còn có ngôn ngữ Việt làm chất dinh dưỡng nhờ

miệng thì đọc
tai thì nghe

(Tản Đà)

Nhưng sang thế hệ thứ hai, không có các bản hợp ca của lớp đồng ấu "A huyền À, Bờ a ba huyền Bà" các nét xảo diệu của tiếng nói sẽ mất đi. Có thể người quen nói tiếng ngoại quốc mà còn yêu tiếng Việt (thế hệ thứ một rưỡi) sẽ làm giầu thêm cho "tiếng nước ta", nhưng cũng có thể tiếng Việt của họ trở thành ngô nghê hơn. Khi nào họ được tiếp xúc thường xuyên với một nền văn chương tự do ở trong nước, lúc đó người thi sĩ trong họ lại được tiếp sức, được bồi dưỡng bằng tiếng mẹ đẻ. Khi đó không những ngôn ngữ của họ trở thành phong phú và thuần nhã hơn, mà cả Tính và Tình cũng giàu có và sâu sắc hơn nữa.

Những người học và nói tiếng Việt mà không sống hàng ngày trong ngôn ngữ Việt thì nhạc tính sẽ yếu đi, melopoeia sẽ nghèo vì bị đóng khuôn trong các giai điệu cũ. Nhưng người thấm nhuần tiếng Việt mà lại có dịp tiếp xúc với tiếng nước ngoài thì có cơ hội du nhập nhạc điệu của

tiếng nước ngoài, nhất là về nhịp, về cú pháp, có thể làm giàu cho tiếng Việt. Loại ngôn ngữ hình ảnh cũng vậy. Phanopoeia ở tiếng Ý mới có lối nói "m'illumino", chói lóa ta, khi nói thành tiếng Việt tạo thêm hình ảnh mới; cũng như "Hán há Bạch Đằng thành - Hồ Khuy Thanh Hải Khúc" tạo nên các động từ đầy hình ảnh trong tiếng Việt: Hán xuống..., Hồ... dòm qua.

Nói chuyện về thơ, sau cùng chúng ta lại phải nói về ngôn ngữ. Dùng cổ họng, môi, lưỡi... phát ra các âm thanh để nói về thế giới như thế giới biểu hiện ra từ trong tâm thức mình, nguyên một khối, đó là làm thơ. Hành động đó tự nó đã ngầm chứa một xung khắc. Đó là xung khắc giữa hai phần của não bộ: nửa bên trái của não bộ loài người (phần lớn) chuyên về phân tích, lý luận, khách quan, theo trình tự, theo dòng v.v...; còn nửa bên phải của não bộ để nhìn toàn thể, trực giác, mơ mộng, tổng hợp sáng tạo v.v... Nửa bên trái thiên về Dương, bên phải thiên về Âm. Những khám phá của R.W.Sperry và Jerre Levy... từ 1968 về sự phân công của hai phần bộ óc đã được áp dụng vào nhiều lãnh vực. Nửa bên trái là nửa của thời gian, nửa bên phải là của không gian. Ngôn ngữ là khả năng phát triển của nửa bên trái, cùng với khả năng phân tích, đối chọi, luận lý. Trong khi đó thì Thơ lại phải là thứ thông điệp chuyên chở một toàn thể, do trực giác hồn nhiên nhận được, như một bức tranh. Khi làm thơ, cũng như làm mọi nghệ thuật, chúng ta muốn truyền nhiễm cho người khác một cảm hứng đầy đủ, nguyên sơ, một cách trực tiếp không cần qua trung gian của sự phân tích và đối chọi. Nhưng Thơ lại dùng ngôn ngữ, một sản phẩm được nửa trái của não bộ nuôi dưỡng và vận dụng. Làm thơ tự nó phải dùng cả hai phần não bộ, hai phần thường xung khắc với nhau. Một người "nói giỏi" là người nói năng rành mạch, có lý luận vững chắc, nửa bên trái của

não bộ rất tốt. Nhưng làm thơ không phải "nói giỏi" theo nghĩa đó. Bài "thơ hay" truyền từ tâm người này sang tâm người khác, nghĩa là khêu gợi, dẫn dụ một cảm giác trọn vẹn, cảm giác do nửa bên phải của não bộ phát hiện. Viết một bài bình luận về thơ, bàn về thơ, như bài này, phần lớn là sử dụng nửa bên trái. Làm thơ, thưởng ngoạn thơ phải dùng bên phải; nhưng vì thơ là ngôn ngữ, mà ngôn ngữ lại là khả năng do nửa bên trái phụ trách, nên làm thơ, đọc thơ phải nối hai nửa bộ óc lại với nhau, một cách tài tình.

Có lẽ vì vậy mà trong thơ người ta phải sử dụng các tiếng mô tả hình ảnh. Hình ảnh ở trong thơ là dùng khả năng của nửa trái để truyền đi một cảm thọ do nửa phải phát hiện. Nguyễn Du viết:

Song sa vò võ phương trời
Nay hoàng hôn đã lại mai hôn hoàng

Rõ ràng đó là tiếng nói, sản phẩm của nửa trái. Nhưng cảm thức ngôn ngữ sau khi đọc hai câu đó lại là một hay nhiều hình ảnh, như những bức tranh, đó là cảm thức của nửa bên phải.

Khi Cao bá Quát viết:

Hải thượng bạch ba như bạch đầu
(Trên biển sóng bạc như đầu bạc)

câu thơ dựng lên hai hình ảnh, và nối bằng tiếng "Như". Tiếng nói đó là tác động của nửa bên trái, của cách tư duy có trình tự, khi so sánh.

Trần dạ Từ viết:

À, chính đêm nay, ta có em
Dòng sông thơ dại có trăng rằm
Em áo vàng và em tóc ngắn
Ta đầy nhau và sông đầy trăng

Những tiếng nối trong các câu thơ: "có, và" không do nửa bên trái dùng, mà như do nửa bên phải đẩy bật ra. *Có*

không phải là làm sở hữu chủ, *và* cũng không phải là một liên tự dùng cho lý luận, tình tự. Em áo vàng. Em tóc ngắn. Ta đầy nhau. Sông đầy trăng. Các tiếng *và* chỉ đóng vai trò tạo nên nhạc điệu êm dịu, và cũng để trình bầy các hình ảnh hiện ra cùng một lúc, chứ không phải là chữ *và* trong bảng liệt kê.

Thanh Tâm Tuyền viết:

Như chim trao liệng chưa hừng đông
trên hoang phế cuối đêm thảm họa
buột tiếng kêu vô vọng thinh không

Các tiếng hiện ra như các tảng màu trên một bức tranh. Tiếng *như* không phải là tiếng *như* ở trong thơ Cao bá Quát, vì không nói "cái gì như...". Tiếng *như* mở đầu đoạn thơ cũng chỉ cốt tạo ra một cảm tưởng, diễn tả một ấn tượng, không phải là một diễn trrình so sánh.

Làm thơ dùng nửa bên phải để nhìn, rồi dùng nửa bên trái của não bộ để nói. Tính và Tình là do nửa bên phải ngâm, tẩm; còn ngôn ngữ nhờ nửa bên trái hong, phơi. Nhưng ngôn ngữ phải là ngôn ngữ của tính - tình, và tính và tình phải biểu hiện bằng ngôn ngữ. Bàn luận về thơ là dùng nửa bên trái. Tận dụng khả năng phân tích, so sánh, lý luận thì sẽ thành sơ cứng, tủn mủn, vụn vặt. Nhưng nếu nói về thơ mà lại dùng nửa bên phải thì khó mà hiểu được nhau, giống như phải dùng "một trận mưa rào, một cơn gió thu", mới hiểu được, như Bùi Giáng đề nghị. Cho nên, nếu quí vị đọc tới đây mà vẫn thấy có cái gì mơ hồ, phân vân, chưa thỏa mãn, thì điều đó cũng chỉ vì người viết không thể tạo ra một trận mưa rào, hoặc một cơn gió thu.

Nói chuyện thơ, Cao chu Thần đã bảo, là khó lắm mà.

Nhưng người viết, cũng như bao người Việt ở xa quê hương, vẫn thấy khi làm thơ bằng tiếng Việt và nói chuyện thơ bằng tiếng Việt là một niềm vui, một phương thuốc trị

liệu, để thấy mình vẫn sống trong ngôn ngữ mẹ đẻ, để giữ lấy cái "cuống rún chưa lìa" nối mình với quê hương. Chứ nói chuyện thơ cho thật sướng cái miệng thì chắc phải nói ở quê hương của ngôn ngữ mình nói, cho bà con cùng tiếng nói với mình nghe. Đến lúc đó chắc mình sẽ kết thúc câu chuyện bằng một lời mời mọc: Thôi, đừng bàn về thơ nữa, bà con mình làm thơ đi!

Ngôn ngữ sẽ mọc lên phơi phới như cỏ mọc trên mặt đất, như lúa mọc trên cánh đồng. Ngôn ngữ sẽ lang thang như bầy ngựa rừng . Thứ ngôn ngữ đó ở trong chúng ta, đầy ắp, chỉ chờ dịp trào ra, tung tóe, bay lượn, vi vút, *như chim chao lượn chưa hừng đông, thu động mùa chim mây vỡ tổ.*

Trình bày và ấn loát tại:
KIM ẤN QUÁN, 1528 S. La Cienega Blvd.
Los Angeles, CA 90035
ĐT: **(310) 559-0413**



Nhà Xuất Bản
THANH VĂN

Tìm Thơ Trong Tiếng Nói
của **Đỗ Quý Toàn**





Mười tám bài tiệp ký về thơ chung quanh một chủ điểm: thơ là một nghệ thuật dùng ngôn ngữ. Lấy thơ Việt Nam làm đối tượng nghiên cứu nhưng tác giả cũng có khi trích dẫn cả thơ Mạnh Hạo Nhiên, Lý Bạch, Octavio Paz, E. Pound, hay Pasternak, v.v. và cả tiểu thuyết Hồ Trường An, Nhất Linh, v.v. Khi bàn về việc làm thơ, đọc thơ, thưởng ngoạn thơ, giải thích, sửa chữa thơ, tác giả có dịp giới thiệu với chúng ta các ý kiến của các thi sĩ và nhà phê bình khác: Bùi Giáng, Beardsley, Cao Bá Quát, Chế Lan Viên, Coleridge, De Man, Elliot, R. Frost, Hàn Mạc Tử, Huy Cận, Jarrell Jakobson, Kim Thánh Thán, Lê Quý Đôn, Lưu Trọng Lư, H. Miller, Nguyễn Tuân, Nguyễn Tử Tấn, Pasternak, E. Pound, IA Richards, G. Seferis Shklovsky, Tào Tuyết Cần, Tùng Thiện Vương, Thanh Thảo, P. Valery, Võ Phiến, Wimsatt, Xuân Diệu v.v. Độc giả cũng sẽ có dịp làm quen với tư tưởng và ý kiến của J. Austin, Chomsky, U. Eco, Grice, Huỳnh Sanh Thông, Jakobson, Phan Ngọc, G. Ryle, B. Russell, Sapir, Saussure, Whorf, Wittgenstein v.v. Nhưng các ý kiến của các nhà nghiên cứu ngữ học hay triết gia trên được dẫn ra chỉ cốt để chúng ta cùng thưởng thức thơ Bùi Giáng, Cao Tần, Đinh Hùng, Nguyên Sa, Luân Hoán, Phạm Thiên Thư, Du Tử Lê, Nguyễn Bá Trạc, Quang Dũng, Lê Đạt, Thanh Tâm Tuyền, Quách Thoại, Tô Thùy Yên, Hoàng Xuân Sơn, Trần Mộng Tú, Trần Dạ Từ, Thanh Thảo, Nguyễn Chí Thiện, Hồ Xuân Hương, Ngu Yên và rất nhiều nhà thơ khác ở trong nước và ở hải ngoại.

Bìa Đinh Cường

Giá US 14.00